

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Pfarrer Detzel
in St. Christina-Ravensburg.

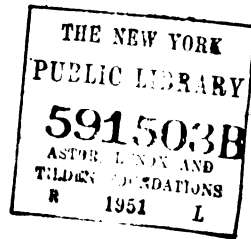


XXIII. Jahrgang.

1905.



Ravensburg.
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber.



Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

		Seite			Seite
Nr. 1.	Ein Katakombenbesuch zur Weihnachtszeit	1		die Columba Eucharistica und die Fistulae	61
	Maria im Aehrenkleide	6		Zur Darstellung der hl. Dreifaltigkeit	63
	Literatur	10		Literatur	64
	Annoncen	12	Nr. 7.	Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden (Fortsetzung und Schluß)	65
Nr. 2.	Katakombenmalerei und moderne Sepulchralkunst	13	Nr. 8.	Ueber die sogenannten „Livres d'heures“	77
	Ein neues Mosaikbild in der Liebfrauentirche zu Ravensburg	17		Neue Altarwerke im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart	81
	Maria im Aehrenkleide (Fortsetzung)	19		Brunnen in den Kirchen	83
	Literatur	23		Mümmernsbild in Kientheim?	83
Nr. 3.	Die neue Kirche in Mochenwangen	25		Das Messpult (Missa-pult)	83
	Maria vom Blute	28		Annoncen	84
	Katakombenmalerei und moderne Sepulchralkunst (Fortsetzung)	31	Nr. 9.	Kirchlich oder modern?	85
	Maria im Aehrenkleide (Schluß)	34		Ueber die sogenannten „Livres d'heures“ (Schluß)	87
	Literatur	35		Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen	90
	Annoncen	36		Meister Peter von Breisach	91
Nr. 4.	Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen	37		Ein alter Kelch	92
	Fenster und Schmuck der Nordseite bei alten Kirchen und Kirchlein	40	Nr. 10.	Die Etsche Kapelle und die darin aufgedeckten Malereien in Mergentheim	93
	Schwein und Esel an sepulchralen christlichen Denkmälern	42		Fälschung von Kunstwerken	97
	Entwürfe zu einem Glasgemälde und einem Mosaikbild	44		Meister Peter von Breisach (Schluß)	99
	Katakombenmalerei und moderne Sepulchralkunst (Schluß)	44		Literatur	100
	Literatur	46	Nr. 11.	Der spätgotische Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Horb	101
	Verlosung von Kunstwerken	48		Ein Gang durch restaurierte Kirchen	103
Nr. 5.	Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen (Fortsetzung)	49		Literatur	104
	Ein Gang durch restaurierte Kirchen	52	Nr. 12.	Ein Radonnenwerk für den Weihnachtsstich	109
	Mitteilungen	55		Zur Grünewald-Forschung	114
	Annoncen	56		Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Schluß)	116
Nr. 6.	Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden	57		Die neuen Glasgemälde in der Kirche zu Schussenried	118
	Ein Gang durch restaurierte Kirchen (Schluß)	59		Literatur	119
	Das hl. Nachtmahl: Täubchen oder				

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

Aehrenkleid, Maria im 6 f.
 Altarwerke im Museum zu Stuttgart 81.
 Anbetung der Magier 2.
 Archäologie, Handbuch der 64.
 Bergatreute 29.
 Bilderteppiche 11.
 Blute, Maria vom 28.
 Bönningheim 52.
 Brigen 9.
 Brotbrechung, Darstellung der 2.
 Brugger, Andr. 104.
 Brunnen, alte, 37. 83.
 Cades, Architect 27. 104.
 Capella graeca 1.
 Certosa b. Pavia 34.
 Dillingen 29.
 Dreifaltigkeit, Darstellung der hl. 63.
 Etsche Kapelle 93 f.
 Ehingen 52.
 Einleibungs-scenen 3.
 Fälschung von Kunstwerken 97.
 Feldkirchen 9.
 Fenster auf der Nordseite 40.
 Fistulae 61.
 Friedhöfe 34.
 Friedrichshafen 10. 65.
 Fürbitte 14.
 Fugel, Gebh., Kunstmaler 17.
 Gallus, Legende des hl. 105 f.
 Gang durch restaurierte Kirchen 52. 103.
 Gattau 103 f.
 Gelbersdorf 7.
 Gericht, Jüngstes 17.
 Glasgemälde 44. 56. 118.
 Grünwald 114.
 Hall 51.
 Hallein 2.
 Heilbronn 51.
 Hirsau 37.
 Jerusalem 119.
 Jüngstes Gericht 17.
 Katakombenbesuch 1.
 Katakombenmalerei 13.
 Ketz, alter 92.
 Kienheim 83.
 Kirchen Restaurierte 52. 103.
 Kirchlich oder modern? 85.
 Kreuzestod Christi 119.
 Kreuzweg 47.
 Krippendarstellungen 4.
 Kunstaltertümer, Kirchliche 12.
 Kunstwerke, Fälschung 97.

Kümmerisbild 83.
 Livres d'heures 77.
 Madonnenwerk, ein 109.
 Magier, Darstellung der 2.
 Maria im Aehrenkleide 6.
 Maria vom Blute 28.
 Maulbronn 39.
 Mergentheim 93 f.
 Meßpult 84.
 Mochenwangen 25.
 Modern, Kirchlich oder 85.
 Mosaisbild 17. 44.
 München 8.
 Nachtmahl: Täubchen 61.
 Nordseite bei alten Kirchen 40.
 Nürnberg 50.
 Ochß und Esel, Darstellung von 5. 43.
 Ochsenhausen 29.
 Offenburg 29.
 Patronate der Heiligen 48.
 Peter von Breisach 91.
 Priscilla, Katakombe der hl. 1.
 Perspektive angewandte 12.
 Ravensburg, Mosaisbild 17.
 Re im Val Bigazzo 28.
 Nice, B. Kunstmaler 44.
 Mohrthalen 28.
 Rom 107.
 Rothenburg a. T. 52.
 Rottenburg 51.
 Salzburg 9.
 Schlägl 10.
 Schuffenried 118.
 Schwein und Esel 42.
 Schweizer Scheiben 57 f.
 Sepulchral-kunst 13.
 Sterzing 10.
 Stickerinnen 11.
 Straßengel 7.
 Stunden, Kanonische 77.
 Taube 61.
 Thumeröbich 9.
 Tier-symbole 43.
 Urach 51.
 Velazquez 64.
 Visconti, Kathar. 19.
 Weihnachtsest 4.
 Weissenau 19. 55.
 Wettingen 57 ff.
 Wilpert, Jos. 13.
 Wildberg 92.
 Zell am See 9.

Kunstbeilagen.

- | | |
|---|---|
| Nr. 1. Vier Abbildungen von Maria im Aehrenkleide.
Nr. 2. Weissenau: Maria im Aehrenkleide.
Nr. 3. Die neue Kirche in Mochenwangen.
Nr. 4. Entwürfe zu einem Glasgemälde und einem Mosais. | Nr. 6. Innenansicht der Gottessadertapelle zu Ehingen.
Nr. 11. Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Norb.
Nr. 12. Die Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Schuffenried. |
|---|---|



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Mr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.— durch die württembergischen, M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichsstaatskanzlei, Kronen 2.54 in Oesterreich, Preuss. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg (Württemberg) zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1905.

Ein Katakombenbesuch zur Weihnachtszeit.

Von Dr. Theodor Schermann.

Der letzte Tag des Jahres ist dem Andenken desjenigen Papstes geweiht, unter dessen Regierung (314—335) die christliche Religion durch Konstantins des Großen freundliche Politik öffentlichen Charakter bekommen hatte. In diese Zeit zurück glaubte ich mich versetzt; als ich an demselben Tage zur Katakomben der hl. Priscilla hinauszog, an deren ursprünglichem Eingang eine Basilika Papst Silvesters erbaut ward. Bevor wir die Gedanken all dem zuwenden, was in diesen unterirdischen Gräbern eine besondere Weihnachtsfeststimmung uns darbietet, möchte noch eine Sage des sechsten Jahrhunderts hier Platz finden, welche den Namen Papst Silvesters mit einer der ältesten Marienkirchen Roms verknüpft und zugleich die Festsetzung der Feier seines Namens auf den letzten Tag des Jahres andeutet. Auf dem Forum Romanum erhob sich zu Füßen des Palatin eine Kirche, von Papst Silvester der seligsten Jungfrau geweiht. An deren Stelle hauste zuvor ein Drache 365 Stufen tief unter der Erde, welchem von Jungfrauen die Nahrung geboten wurde. Silvester aber habe, nachdem er an dem Orte die Liturgie gefeiert, den Drachen durch sein Gebet gebändigt und hinter eherner Pforte verschlossen. Der Zusammenhang dieser Legende mit der Abschaffung heidnischen Kultes und der Einrichtung der Vestalinnen, wie mit der Weihe des Jahreschlusses an Papst Silvester, dessen Sterbetag schon im römischen Kirchenkalender vom Jahre 354 aufge-

nommen war, ist nicht schwer zu erkennen. Er sollte Heerschau halten über die 365 Tage des verfloffenen Jahres.

Die seinem Namen erbaute Basilika war ebenso als Beschützerin einer Totenstadt erbaut, in welcher über drei Jahrhunderte „die von dem Sterne Geleiteten“ von Hoch und Nieder ihre Ruhe fanden. Was aber dem Besuche dieser Katakomben in einem Festkreis, welcher der Madonna und ihrem göttlichen Kinde gehört, eine besondere Anziehungskraft verleiht, liegt darin, daß in ihr die ältesten Mariendarstellungen im Geheimnis unterirdischer Gräber verborgen sind.

Einer Einladung der päpstlichen archäologischen Kommission gemäß — es sind nun zwei Jahre vorübergegangen — war es den Besuchern vergönnt, Liturgie und Kunst in ihren Beziehungen zum Geburtsfest Christi erkennen zu können. Es hatte nämlich der hochselige, für die Erhaltung der orientalischen Riten besorgte Papst Leo XIII. angeordnet, daß in jenem Raum, wo in den ersten Zeiten in Rom das Opfer nach dem Zeugnisse des Papstes Klemens in griechischer Sprache abgehalten wurde, auch die griechische Liturgie von den Patres des Collegio greco gefeiert werde. Es war jener Raum, welcher capella greca genannt wird, da in ihm in wenigen Schriftzeichen griechische Christen ihre Herkunft zu erkennen gaben. Die Kapelle ist architektonisch gegliedert, die Arkosolien sind mit Stuck bekleidet; die Bemalung stellt einen Zyklus von sakramentalen Darstellungen und Symbolen dar, unter denen zwei besonders lebhaft uns in den Weihnachtskreis einführen: die älteste Darstellung der

Brotbrechung und jene der Anbetung der Magier. Durch diese Zweifelt der Gemälde und Vereinigung des Grundgedankens wird man unwillkürlich an eine Inschrift erinnert, in welcher Bischof Aberkios aus Hierapolis in Phrygien im zweiten Jahrhundert die Geburt Christi und deren Anbetung durch die Magier und die Brotbrechung mit nachfolgender Kommunion also in Zusammenhang bringt: „Überall war der Glaube mein Führer und gab mir allorts den „Fisch“ aus dem Quell, den großen, den reinen, welchen die makellose Jungfrau gefangen hat und den Freunden ininnerbar zum Essen vorsetzt, sie hat köstlichen Wein mit Wasser gemischt, den sie zusammen mit Brot darbietet.“ Den naheliegenden Vergleich zwischen der Gottesmutterchaft Mariä und dem Empfange Christi „des Fisches“ im Sakramente des Altars feiert im fünften Jahrhundert Bischof Maximus von Turin mit den Worten (hom. 45): „Ich möchte Maria selbst Mamma nennen; denn sie ist zart, herrlich, lieblich und jungfräulich; gleichsam aus dem Himmel kommend, gab sie allen Völkern der Kirche eine Speise, welche süßer ist als Honig, und die jeder essen muß, welcher das Leben in sich haben will.“ (Joa. 6, 54).

Die einer orientalischen Sprache zukommende Fülle von Ausdrücken und Redewendungen steigerte sich in der Liturgie zu hymnenartigen Lobpreisungen Gottes und zu wehklagenden Tönen, in denen der Mensch seine Not dem Allmächtigen vorlegt. Deshalb ergriff uns umsomehr am Ende des Jahres die griechische Sprache in der feierlichen Abhaltung der Liturgie, bei welcher ein griechischer Bischof, der als Konvertit von den Russen verfolgte Metropolit Tolstois, der Liturge war, während die übrigen Priester durch Conzelebration entsprechend der Feier der Messe in frühchristlicher Zeit sich beteiligten. Eine Mißstimmung verursachte leider teilweise das Benehmen einiger vorwärtigen Engländerinnen, welche bei solchen Gelegenheiten nie fehlen dürfen.

Als bald schloß sich an diese Feier die Erklärung und Besichtigung der Katakomben durch den unermüdblichen Archäologen Drazio Marucchi. Der Reichtum an

Madonnen Darstellungen verleiht hier besonderen Reiz; und jede derselben hat ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten, so daß wir die wesentlichsten Striche in der Geschichte der Muttergottes zu zeichnen vermögen. Wandern wir von der capella greca einen Gang weiter, so gelangen wir zu einem Bild, das unsere Aufmerksamkeit auf Maria in der Offenbarung des Alten Testaments lenkt. Die Propheten erhielten hier Gestalt mit Pinsel und Farbe, und zwar in einer Auffassung, wie sie der Erfüllung der Weissagung entspricht. Wenn Isa. 7, 4: „Siehe die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären“ erst von ferner Zukunft redet, und derselbe Prophet (Isa. 60, 1—6) von einem Licht spricht, das über Jerusalem aufgeht, so hat der Künstler nicht dem Propheten eine Rolle in die Hand gegeben, auf welcher vielleicht diese Worte eingeschrieben wären. sondern für ihn als gläubigem Christen tritt der Prophet selbst seiner bereits erfüllten Weissagung gegenüber, der Madonna und dem Christkind. In lebhafter Auffassung, gleichsam als lebendige Handlung, zeichnet er jede einzelne Figur. Die Jungfrau hat er damaliger Tracht entsprechend mit Stola bekleidet, und läßt einen kurzen Schleier über ihr Antlitz niederfallen. Sie sitzt in Nachdenken versunken auf einem Sessel ohne Rücklehne und hat den Kopf sanft nach vorn und etwas zur Seite geneigt. Auf dem Schoße hält sie das nackte Jesuskind, welches einem Rufe hörend das Köpfchen zurückwendet. Vor dieser Gruppe steht der Prophet, der auf einen Stern zeigt. Neben an als Verzierung ist die Familie, Mann, Frau und Kind als betend dargestellt, auf deren Wunsch das Gemälde gemacht wurde. Ich erinnere mich hier an einen Brauch, welcher auf den Münchener Friedhöfen Sitte ist, daß die Verwandten ihren verstorbenen Angehörigen einen Christbaum am heiligen Abend auf das Grab setzen, an dem sie die Kerzen anzünden. Was hier nach deutscher Sitte dargestellt ist, es möchte das Licht der Welt den Heimgegangenen auch dort leuchten und aufgehen, das hat in einfacher Weise auch der Maler zum Ausdruck gebracht und zwar schon in der

ersten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts. Trotzdem es den Gedankenkreis stört, will ich nicht unerwähnt lassen, was B. Schütke aus dem Bilde, solange es noch nicht von den „Augen“ des Mgr. Wilpert, wie de Rossi sich ausdrückte, gemustert war, gemacht hat. In der Prophetenfigur erkannte er den hl. Joseph und in dem Bilde infolgedessen eine „innerhäusliche Scene“. Eine Kopie dieses Bildes entdeckte derselbe hervorragende Archäologe Wilpert 1902 in der Katakomba der hl. Domitilla.

Wir könnten im Verein mit diesem Bilde einen Zyklus prophetischer Christusbilder aus allen Katakomben zusammenstellen, würden wir die Darstellung der Michäas-Prophezie (5, 2 cfr. Mt. 2, 2 ff.): aber du Bethlechem im Stamme Juda usw. in S. Domitilla dazurechnen, wo Maria mit dem göttlichen Kinde vor der durch zwei turmartige Bauten repräsentierten Stadt sitzt, auf welche der harte Prophet hinweist. Als Schlüsselstein hiezuhin würde die von einer Künstlerfamilie in der Katakomba der hl. Petrus und Marcellinus zu Beginn des vierten Jahrhunderts in drei Szenen dargestellte Prophezie des Balaam (Num. 24, 17): „ein Stern geht auf aus Jakob“ dienen.

Doch wir wollen nur die Madonnen Darstellungen in der Katakomba der hl. Priscilla in Betracht ziehen und eilen daher zu einem Bilde der Verkündigung Mariä, aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts. Maria sitzt auf einem Sessel, während der Engel vor ihr stehend die Rechte zum Redegestus erhebt. Offenbar hatte der Künstler Lc. 1, 31—38 „Siehe ich bin eine Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte“ zur Darstellung bringen wollen. Ein zweites Bild entdeckte Wilpert in S. Pietro e Marcellino.

Die Bilder der Epiphanie des Herrn, die Gaben darbringung der Weisen, war eine der beliebtesten Szenen in der altchristlichen Kunst und Literatur. Der hl. Iguatius von Antiocheia gibt daher zu dem Bilde in der capella greca von S. Priscilla aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts und weiteren 11 bekannten Gemälden, während die Darstellungen auf

Sarkophagen 40 übersteigen, den besten Kommentar im Briefe an die Epheser (c. 19): „Dem Fürsten dieser Welt blieb die Jungfräulichkeit Mariä und die Geburt wie auch der Tod des Herrn verborgen: drei laut rufende Geheimnisse, welche im Schweigen Gottes sich vollzogen haben. Wie wurde er aber der Welt geoffenbart? Ein Stern erschien am Himmel, der alle andern Sterne überstrahlte, dessen Licht unbeschreiblich war und durch seine Neuheit Staunen erregte, denn die übrigen Gestirne mit der Sonne und dem Monde das Geleite geben, während er sein Licht über alles verbreitete“. Meistens stellt die altchristliche Kunst die Weisen in der Dreizahl dar, offenbar wegen der Dreizahl der in der hl. Schrift erwähnten Gaben. Doch erscheinen auch öfters nur zwei, auch vier, ja sogar zwölf Könige, teils aus symmetrischen, teils zahlen symbolischen Gründen.

Eine Madonnen Darstellung in S. Priscilla aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts, welche scheinbar gar keine Beziehung zum Weihnachtsfestkreis hat, ist eine Einkleidungs scene einer gott geweihten Jungfrau, jenes Fresko, auf welchem ein Bischof die Jungfrau, welche im Begriffe ist, den Schleier zu nehmen, auf ihr Vorbild, die Muttergottes, hinweist. Den Schlüssel zur Erklärung dieser Zusammenstellung bietet uns der Tag, an dem die Jungfrauen eingekleidet zu werden pflegten. Des hl. Ambrosius Schwester Marcellina erhielt den Schleier von Papst Liberius (353) an dem Geburtsfeste Christi. Die zarte Jungfrau hatte einen Teil der Ansprache im Gedächtnis behalten und ihrem Bruder in der Unterhaltung mitgeteilt, welcher sie in seiner Schrift „von den Jungfrauen“ uns aufbewahrte. Sie hatte ungefähr folgenden Wortlaut: „Auf eine gute Hochzeit, liebe Tochter, war dein Wunsch gestellt. Du siehst, wie zahlreich zum Geburtsfeste deines Bräutigams das Volk zusammengekommen ist, und niemand kehrt ungespeist zurück. Er ist es, der zur Hochzeit geladen Wasser in Wein gewandelt hat, auch dir wird er die lautere Weihe der Jungfräulichkeit zukommen lassen, die du zuvor von den unedlen Bestandteilen des Jüdischen abhängig warst. Er ist es, der mit fünf Broten vier Tau-

fende Volkes in der Einöde genährt; mehr noch hätte er nähren können, wenn ihrer mehr schon damals zu nähren gewesen wären. Nun hat er zu deiner Hochzeit mehr Menschen geladen, aber jetzt wird nicht Brot aus Gerste, sondern der Leib aus dem Himmel gereicht. Heute ist er zwar nach seiner menschlichen Natur ein Mensch, geboren aus der Jungfrau; aber vor allen Wesen war er erzeugt aus dem Vater, und ein Abbild der Mutter dem Leibe nach, des Vaters nach seiner Kraft.“ Die Taufstage Epiphanie, Ostern und Pfingsten der alten Kirche waren auch die für die Einkleidung gottgeweihter Jungfrauen festgesetzten Zeiten, weil diese Zeremonie so innig vorgebildet war mit der Wiedergeburt in der Taufe. Wir dürfen daher wohl annehmen, daß noch um diese Zeit das Geburtsfest Christi mit Epiphanie als ein Fest am 6. Januar gefeiert wurde. Erst wohl im folgenden Jahre 354 mochte zum erstenmal in Rom und Italien das Weihnachtsfest am 25. Dezember gefeiert worden sein. Und das noch heute geltende Ritualbuch für den Bischof hat eine Bestimmung, daß die Einsegnung und Weihe der Jungfrauen an der Epiphanie des Herrn oder in der Woche nach Ostern oder an Gedenktagen der Apostel oder an Sonntagen erfolgen müsse, wie dies schon Papst Gelasius 494 in einem kanonischen Sendschreiben anordnete.

Wie sehr das Weihnachtsfest nach seiner Abtrennung von Epiphanie am Schluß des vierten Jahrhunderts alsbald das Interesse aller Gläubigen in Anspruch nahm, erhellt aus einer Predigt des hl. Johannes Chrysostomos, in welcher er am 18. Dezember, am Tage des Philogonios, auf die würdige Begehung des Festes vorbereiten wollte: „Ein Fest kommt heran, welches von allen am meisten Ehrfurcht und heiligen Schauer erregt, das man wohl nicht treffender benennen kann als Mutterstätte aller Feste. Und welches ist das? Die leibliche Geburt Christi; denn von ihr hat das Fest der Gotteserscheinung, die heiligen Ostern, die Himmelfahrt und Pfingsten Anlaß und Inhalt empfangen. . . . Von hier aus sind, wie Flüsse, die von einer Quelle nach verschiedenen Seiten strömen, diese Feste uns

erwachsen. . . . Darum begrüße ich diesen Festtag — fährt der Redner fort — liebe ihn und spreche diese Neigung offen aus in dem Wunsche, euch Gemeinschaft an diesem Liebeszauber zu verschaffen. Darum richte ich an euch alle die flehentliche Bitte, mit ganzem Eifer und voller Hingebung euch einzufinden, so daß jeder sein Haus leer mache, auf daß wir unsern Herrn sehen in der Krippe liegend, in Windeln gehüllt, den schauerregenden und wunderbaren Anblick“. Offenbar war das Weihnachtsfest in Antiocheia noch kaum c. 390 als besonderes Fest eingebürgert, während es zuerst in Rom um 354 gefeiert wurde.

Wohl in damaliger Zeit entstanden auch jene sinnigen Lokallegenden, welche die Entstehung bestimmter Kirchen Roms mit der Geburt Christi verknüpfen. Ein Walter von Tegermsee und Philipp der Karlsrufer erzählen in ihren Marienleben, wie sie angeblich nach den Zeugnissen des Drosius und Innozenz des dritten, daß unter der Regierung des Kaisers Augustus, als der Heiland geboren wurde, ein Delquell entsprang an der Stelle, wo jetzt S. Maria in Trastevere erbaut ist. Im rechten Seitenschiff, wo der wunderbare Delquell zu Tage getreten sein soll, liest man die Inschrift:

Hier ist der Delquell gekossen, als Christus der Jungfrau entsprossen,
Wie aus der Erde der Quell, so entstand aus der Jungfrau der Heiland,
Der wie der Strom geweiht hat Roma, die Fürstin der Städte.

Ebenso habe Kaiser Augustus an Stelle des Kapitolinischen Jupitertempels auf den Rat der Sibylle von Tibur dem aus der Jungfrau geborenen Sohne Gottes einen Altar errichtet, an dessen Stelle jetzt Santa Maria in Ara Coeli sich erhebt.

All die Gemälde in Santa Priscilla würden jedoch keinen vollständigen Eindruck der altchristlichen Madonnenverehrung geben, würden wir nicht noch die schon im alten Christentum beliebten Krippendarstellungen in Betracht ziehen. Allerdings werden wir hier zugleich auf die Ausgestaltung des Bilderkreises, der sich mit dem Christkinde und Maria beschäftigt, aufmerksam, welche durch die apokryphe Literatur bedingt wurde.

Nur ein einziges Gemälde der bilber-

armen Katakombe von S. Sebastiano aus dem vierten Jahrhundert hat uns ein Krippenbild aufbewahrt, während dasselbe in Skulptur und Plastik alsbald Eingang fand, insbesondere auf Sarkophagen beliebt war. Das Christkind liegt in einer Krippe, welche Ochsen und Esel umstehen. Krippendarstellungen waren schon längst ein Bestandteil christlicher Verehrung und Ausschmückung zur Weihnachtszeit, bevor der hl. Franziskus, welchem ja die Erfindung dieses religiösen Gegenstandes zugeschrieben wird, zu ihrer Verbreitung und Pflege beitrug. Ja wir dürfen deren Aufkommen wohl schon in das zweite oder dritte Jahrhundert versetzen. Die Gnostiker, welche die christliche Religion und Liturgie mit orientalischem heidnischem Elementen durchsetzten, hatten nach dem Zeugnis des Epiphanius von Kypros eine ähnliche Einrichtung wie unsere Krippendarstellungen. Schalen wir von ihrem Ritus das heidnische ab, so mag ungefähr folgende Beschreibung der Verehrung der Krippe im Christentum des dritten Jahrhunderts zutreffen. Vor Epiphanie — denn damals war das Weihnachtsfest noch nicht davon getrennt — durchwachte man die ganze Nacht; mit dem Hahnenschrei ging man mit Fackeln in ein unterirdisches Heiligtum, wo man ein hölzernes geschnitztes Christkind, welches nackt in einer Krippe lag, herauftrug. Dasselbe trug ein goldenes Kreuzzeichen an der Stirne. Dann ward das Christkind in Prozession herumgetragen und wieder an den unterirdischen Ort zurück zum Zeichen, daß die Jungfrau Christus heute geboren. Aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts ist noch eine Predigt unter dem Namen des Gregorius Taumaturogos in armenischer Uebersetzung erhalten, in welcher der Verfasser vor einer bühnenartig aufgebauten Krippe mit den Personen der hl. Nacht die Worte spricht: „Mein Auge ruht ja auf dem Zimmermann und der Krippe, dem Knäblein und der jungfräulichen Mutter“. Vom sechsten Jahrhundert bis in die Neuzeit feierte der Papst die nächtliche Messe in einer Kapelle der Kirche Santa Maria Maggiore vor der Krippe (ad praesepe), mag darunter eine Krippendarstellung oder die letzten Ueberreste der Krippe des Christkindes selbst verstanden

werden. Dieser Umstand trug viel zur Ausgestaltung der Krippen bei. Gregor IV. (827—843) hat nach dem Vorbild dieser Kapelle in der Marienkirche von Trastevere „eine Geschichte der Jungfrau“, eine Krippe mit allerlei Bildern und Scenen darstellen lassen. Es mögen hier die Worte des um die Geschichte des Weihnachtsfestes verdienten Bonner Philosophen Hermann Useners in seinem „Das Weihnachtsfest (1889)“ betitelten, aber nicht in allweg unbeanstandeten Buches Erwähnung finden: „Die Krippe des Evangeliums ist die Wiege aller Poesie geworden, womit Glaube, Kunst und Dichtung im Wettstreit die hl. Nacht verklärt haben“.

Mit dem Krippenbild ist heute untrennbar verbunden die Darstellung von Ochsen und Esel. Diese zwei Tiergestalten verdanken ihre Einführung einem fälschlicherweise dem Apostel Matthäus (c. 14) zugeschriebenen, aber später abgefaßten Evangelium. Das Alte Testament bot hierzu die Handhabe; denn der Prophet Jesaias spricht (1, 3) von dem Ochsen, der seinen Besizer kennt, und dem Esel, welcher die Krippe seines Herrn weiß, und Habakuk (3, 2) weißsagte: „inmitten zweier Tiere wirst du erkannt werden“. Ueberhaupt hat die poetische Ausgestaltung des Lebens, insbesondere der Kindheit Jesu, in apokryphen Berichten am Ausgange der altchristlichen Zeit, manche Winke und Ausbeute dargeboten für die christliche Kunst und Poesie. Die minnereichen religiösen Dichter, eine Hrotsvitha, ein Werner von Tegernsee, das alte Passional, Philipp des Kartäusers Marienleben, Konrads von Fußesbrunn Gedicht von der Kindheit Jesu, die niederdeutschen Marienlieder gehen alle auf lateinische Uebersetzungen dieser Evangelien zurück. Während das Evangelium Nikodemi die Leidensgeschichte Jesu behandelt, schildern in lebhaften Farben das Protoevangelium Jakobi, das Pseudo-Matthäi-Evangelium, das Evangelium de nativitate Mariä, das Evangelium Thomä das Leben der hl. Jungfrau und die Kindheit Christi. Auch die Künstler nützten diese Schilderungen, wie sie die Apokryphen boten, reichlich aus. Abgesehen von der soeben erwähnten Darstellung von Ochsen und Esel

sind so manche Züge aus der Kindheitsgeschichte und der Erzählung des öffentlichen Auftretens Christi entlehnt worden. Das ganze Leben, insbesondere die Kindheitsgeschichte Christi, wurde bald umspinnen mit lieblichen Erzählungen der Einzelheiten dieses Alters. Das sogenannte Protoevangelium Jakobi bot Stoff für die Kunst, die Geburt des Kindes lebhaft in Farben schildern zu können. Und in der Zeit Papst Honorius I. (625 bis 638) erscheint im Coemeterium des hl. Valentin ein Gemach am Eingang, welches neben der Darstellung des göttlichen Kindes und der Madonna die Besuchung der hl. Jungfrau bei Elisabeth zeigt, ferner das Kind in der Krippe und zwei Personen, welche demselben in einem Wadecimer die erste leibliche Pflege angedeihen lassen, ja sogar der Name der Hebamme Salome ist mitgeteilt, wie sie auch das Protoevangelium Jakobi nennt. An dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore, den Sixtus III. (432—439) mit Mosaiken schmücken ließ, ist ein ganzer Zyklus in drei Reihen angebracht: Bilder aus der Jugend des Heilandes, von der Verkündigung bis zum Tempelgang und der Begegnung des Simeon und der Anna. Es folgen sich ferner die Anbetung der Magier, die Kindheit Jesu, der bethlehemitische Kindermord, die in den Apokryphen so reich ausgemalte Ankunft des Kindes und seiner Eltern in Aegypten, wo sie von den Bewohnern des Landes freundlich empfangen und begrüßt werden. An der Spitze der ihnen entgegenkommenden Schar steht das Oberhaupt der Stadt durch reiche Gewandung und Stirnband ausgezeichnet; neben ihm ist ein Mann im Philosophenkleide, beide die Macht und Weisheit Aegyptens sinnbildend. Auch die Taufe Christi im Jordan ist mit einer Reihe von Wundererscheinungen, mit dem Auftreten dienender Engel, welche die Tücher zum Abtrocknen bereit halten, mit Feuerflammen in der Luft, dem Zurückweichen des Jordan in der apokryphen Literatur und späterer Kunst bedacht worden.

Auf diese Weise hat der Katakombenbesuch Anlaß geboten, die Ausgestaltung christlicher Liturgie und Kunst an einem der gedankenreichsten und lieblichsten Ge-

genstände katholischer Lehre zu verfolgen. Wie dort in Santa Priscilla die Krypta der hochadeligen Familie der Acilier an Bedeutung und Alter der Mittelpunkt sämtlicher Krypten und Gänge bildet, in denen das Christentum ihre immer zahlreicher gewordenen Mitglieder zur letzten Ruhe aufnahm, so sind auch die prophetischen Gemälde derselben Katakombe der erste und zugleich inhaltsreichste Anfang der Ausgestaltung der christologischen und mariologischen Bilderzyklen späterer Zeit.

Maria im Aehrenkleide.

Von Pfarrer Dezel.

I.

Eine eigenartige Gattung von Marienbildern gibt die Darstellung der heiligen Jungfrau unter dem Namen „Maria im Aehrenkleide“, die bisher in keinem ikonographischen Werke behandelt wurde, aber gegenwärtig die Aufmerksamkeit von Kunstfreunden auf sich gelenkt hat. Es ist der gelehrte Universitätsdozent Mgr. Dr. Joh. Graus in Graz, der zuerst in eingehender Weise diese Art der Darstellung der heiligen Jungfrau behandelt hat.¹⁾ Maria erscheint bei all diesen Darstellungen in ganz jugendlicher Gestalt, fast gleichmäßig mehr oder minder im Kindesalter; sie ist aufrecht stehend, blickt meistens geradeaus und hat die Hände zum Beten vor der Brust gefaltet. Sie trägt in allen Tafelbildern — und solche sind es der Mehrzahl nach — ein einfaches, langes, ganz gerade herabwallendes Gewand mit engen Ärmeln, das von blauer Farbe und mit goldenen Aehren geziert ist; dasselbe ist an der Brust hochgegürtet, so daß der Oberkörper, besonders in den

¹⁾ Es geschah dies zuerst in seinem Organ, dem Grazer „Kirchenschnud“ (1904 Nr. 1, 4 u. 6), dann in einem Separatabdruck unter dem Titel: „S. Maria im Aehrenkleide und die Madonna cum cohzano vom Mailänder Dom. Graz, Styria 1904“. Früher hatte schon Dr. Sigwart auf diese Bilder aufmerksam gemacht in seiner „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern“ 1868, S. 579, und in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“ 1866, S. 73; ferner geschrieben darüber: Dr. Schnaase ebenfalls in den „Mitteilungen der Zentralkommission“ 1862, S. 207, Dr. F. Senger in seinen „alttirolischen Tafelbildern zu Freising“ 1896, und zuletzt Dr. R. Etiaßny im „Jahrbuch der k. k. Kunstsammlungen“ 1903, Heft 2, S. 79.

ältesten Darstellungen, ganz kurz erscheint. Ein schmales Gürtelband hängt meistens über die ganze Länge des Gewandes herab. Oben um den Hals ist das blaue Gewand mit einem breiten Zierkragen versehen, der meistens in Spitzenform oder auch in einen Strahlenkranz ausläuft. Endlich ist allen diesen Bildern noch gemeinsam, daß die jugendliche Gestalt jungfräulich aufgelöst, am Rücken lang und voll abfallende Haarflechten trägt. Wie wir aus verschiedenen Inschriften an solchen Bildern sehen werden, wollen alle diese Darstellungen die Gottesmutter noch als Tempeljungfrau von Jerusalem abbilden. Die Apokryphen erzählen nämlich über die Kinderjahre Mariens, daß sie als kleines Mädchen von ihren Eltern Joachim und Anna infolge eines Gelübdes in den Tempel nach Jerusalem gebracht worden sei, damit sie dort dem Herrn als Tempeljungfrau diene. Die älteste diesbezügliche Darstellung fand man auf einer Marmorplatte eingraviert in der Krypta des hl. Maximin bei Tarascona in der Provence. Wir sehen hier nach den Abbildungen ¹⁾ eine stehende Mädchenfigur mit aufgelösten, auf die Brust herabfallenden Haaren, die Arme zum Gebet ausbreitend. Ueber der Tunika, deren Ärmel an der Handwurzel sichtbar sind, trägt sie ein faltiges Übergewand mit sehr weiten Ärmeln. Eine Inschrift sagt: Maria, die Jungfrau, Tempeldienerin zu Jerusalem. Das Monument wird dem vierten, spätestens dem fünften Jahrhundert zugeschrieben. Diese Darstellung wäre wohl die älteste Vorläuferin unserer spätern „hl. Jungfrau im Kehrtenkleide“ und wie Graus meint, „der rechte mittelalterliche Vorläufer der spätmittelalterlichen Immaculatabilder.“

Wir wollen nun zuerst die hauptsächlichsten Mariendarstellungen dieser Art, wie sie sich in der oben bezeichneten Literatur finden, hier anführen und einige weitere Exemplare solcher Bilder, die wir seitdem getroffen, anfügen. Es muß die Gruppe dieser Kehrtenkleidmadonnabilder noch ziemlich groß sein und wenn auch an vielen Orten solche Gemälde aus den

Kirchen verschwunden sind, mögen noch manche in den Museen oder im Privatbesitz anzutreffen sein. Ihre Standorte sind, wie die Aufzählung zeigen wird, besonders der Hauptstraße nahe, welche von Süddeutschland nach Oberitalien führt, hauptsächlich im Gebiete der Salzburger Erzbischöfe und in Bayern. Was in Steiermark sich treffe, meint Graus, dürfte von Salzburg hergekommen sein, für die Fundstätten, Budweis, Brunn u. s. w. wäre ein direkter Verkehr mit dem mairländischen Gebiete anzunehmen.

Das älteste dieser Bilder nun wäre das in Straßengel bei Graz.¹⁾ Die Kirche dort, eine Stiftung des Zisterzienerklosters Rein, stammt aus der Hochblüte der Gotik und wurde 1355 eingeweiht. Dieser Zeit des Kirchenbaues gehört auch wohl das Bild an, das jetzt den Hochaltar ziert. Die heilige Jungfrau erscheint auf diesem Bilde, einer Holztafel, in auffallend kindlicher Gestalt, angetan mit einem überlangen Kleide von blauer Farbe, besät mit Goldbähren, eines gerade abschließenden Faltenwurfs, das in eine lange Schleppe ausläuft und mit einem schmalen Gürtelband hoch unter der Brust aufgegürtet ist. Ein eigentümlicher Spitzenkragen umfängt den Hals. Die gelösten Haare wallen daran herab. Die in engen Ärmeln steckenden Arme sind zum Gebet gefaltet. Eine Kopie von diesem Bilde befindet sich in einem Flügelaltärchen von c. 1470 zu Köslach bei Graz. Das zweitälteste Bild wäre in Gelbersdorf bei Moosburg in Bayern; es wird von Dr. Sighart in die Zeit vor 1400 verlegt und trägt eine erklärende Handschrift, die nach Sighart (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1896) die kürzeste wäre unter den Inschriften, welche viele dieser Bilder tragen, und also lautet: „Das ist die Jungfrau am Tag, wo sie vermählt war“.

Ein weiteres solches Bild befindet sich in der Marien- jetzt Redemptoristenkirche in Budweis, das ein Bürger Wenzel 1410 von Venna im Piemontesischen dahin gebracht haben soll. Die erklärende Inschrift lautet hier (nach einem Büchlein

¹⁾ S. die Abbildung. Die Klischees zu diesen und den vier folgenden Abbildungen verdanken wir der Güte der Verlagsbuchhandlung Styria in Graz.

¹⁾ Bei Lehner, Taf. VIII, 77. Vgl. S. 174.

des P. Franz über die Marienkirche zu Budweis 1898): *E . ist . zw . wissen . aller . man . gleich . das . diez . pild . vnser . lieben . frau . pild . ist . Als . sy in . dem . tempel . war . E . das . hy . saucto . Ioseph . gemahen . ward . Also . dienet . ir . dy . engl . Auch . ist . sy . i . layte . also . gemalt . i . ein . stat . haist . olano . ob . leit . i . maylan . Das „layte“ wird die Abkürzung von *Lamparten* (Lombard) sein. Das Budweiser Bild zeigt sich nach Graus durch frommen Ueber-eifer aus Weihgeschenken von Ketten, Herzen u. s. w. bis nahe zur Unkenntlichkeit verhängt und entstellt. Am untern Rande dieses Budweiser und eines Salzburger Museumsbildes sind noch in kleineren Schriftcharakteren Wundererzählungen beigefügt, in denen unter anderem auch die Geschichte einer weißen Rose und einer Mailänder Herzogin (Katharina Visconti)¹⁾ enthalten ist, welche diese Rose vor dem Bilde gebrochen und fortgetragen habe, ohne sie in ihrem Palaste erhalten zu können. Ein Bild im Klerikalseminar zu Freising stammt aus Brigen und ist (nach Dr. Semper, Sammlung alt-tirolischer Tafelbilder in Freising S. 21) in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen.*

Von ganz besonderem Interesse ist ein Holzschnittblatt²⁾ in der Größe von 39:36 cm aus den Jahren 1450 bis 1460 stammend, das die heilige Jungfrau im Aehrenkleide darstellt und sich in der k. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek zu München befindet. Es trägt am Rande folgende Inschrift: „Es ist zu wissen aller-maniglichem das das pild ist vnser lieben frauen pild als Si in dem tempel was e das sy sand ioseph vernahelt ward also dyentem ir die enngel.: in dem tempel und also ist sy gemalt in dem tumb zu maylandt.“ Es muß also diese Art Marienbilder, worauf Graus mit Recht hinweist, im Mittelalter sich großer Beliebtheit beim Volke erfreut haben, wenn dieselben in der damals volkstümlichsten Reproduktion, im Holzschnitt, verbreitet worden sind. In dieser Legende des Holzschnittes steht nichts von der Stadt Olana in der Lombard, wie auf dem Bilde zu Budweis, sondern nur von dem „tumb

(Heiltum, Heiligtum) zu maylandt,“ wo sich das Original finden soll. Auch A. Dürer hat, als er das Gebetbuch Kaiser Max, mit Randzeichnungen verfeh, eine Madonna im Aehrenkleide als Gegenstück einer Hausfrau bei einem Mariengebete dargestellt.

In München finden sich noch vier weitere Darstellungen unseres Gegenstandes, wovon drei im Nationalmuseum aufbewahrt werden: eines stammt aus Piding bei Reichenhall in Bayern und gehört nach Sighart¹⁾ der Zeit von c. 1450 an. Ein weiteres Exemplar daselbst und aus gleicher Zeit wäre ein Geschenk des Dr. Leichte in Rempten, das am unteren Tafelende folgende Minuskel-Inschrift trägt: „es ist zu wissen aller meniglich das pild ist vnser lieben frawe pild als sy in de tepel was e hy sad ioseph vnecht wart also dienet ir di engel i. de tepel vn also ist sy gemalt i d tu zu malat“. Ein drittes Stück, eine Holztafel von außerordentlicher Größe, bewahrt das Münchener Nationalmuseum im Saale XII als Nr. 15; es zeigt in ziemlich trüb gewordener Malerei die heilige Jungfrau in einer Halle, welche in der Mitte des Fondes zu einem gotischen Chörlein sich vertieft, also den Tempel von Jerusalem versinnbilden will. Betend, mit dem Aehrenkleide, schmalem Gürtel, stämmigem Hals-schmuck, den andern solcher Bilder entsprechend, hat Maria zur Rechten neben sich einen in ganzer Figur doch kleiner gegebenen Engel in weißem Kleide. Zur Linken aber sieht man drei Engel in Halbfiguren übereinander, die zur heiligen Jungfrau betend anschauen. Das Ganze der Darstellung gibt nur in Figuren, was an andern solchen Bildern die Umschrift besagt, dem apokryphen Evangelium folgend: und also dienten ihr die Engel in dem Tempel.

Auch eine bemalte Holzstatue be-

¹⁾ Geschichte der bildenden Künste, S. 579: „eine hohe betende Gestalt mit Aehren im blauen Gewande, innigfrommem, kindlichem Gesichte von rundlichen Formen und trefflicher Ausführung“. „Das Original dieses Bildes — bemerkt der Verfasser in der Anmerkung —, das Maria im Trauungsschmucke darstellt, soll in Mailand sich befinden nach einer Inschrift der Kopie in der Oberpfarrei zu Bamberg. Andere Kopien sind in Oberbergkirchen, in Gelfersdorf, im Besitze von Professor Sepp und anderwärts!“

¹⁾ Auf welche wir später zurückkommen werden.

²⁾ S. Abbildung.

wahrt das Nationalmuseum in München (Katal. Vb. VI. Taf. XII. Fig. 831), die aus Nürnberg stammt und 1,72 Meter hoch ist. Sie stimmt in der Art der Haltung und Charakterisierung völlig zur Darstellung der Holztafelmalerei und zeigt in der Bemalung auch das blaue Kleid, die goldenen daran gestreuten Aehren und ein flammiges Spitzenmuster am Hals. Sie ist ein besseres Werk eines tüchtigen Künstlers oberdeutscher Schule.

Dem 16. Jahrhundert, c. 1550, gehört das Bild in Feldkirchen bei Moosburg, bayer. Bez.-Amt Wasserburg an (Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 243).

Aus derselben Zeit stammt ein Bild in der Frauenkirche zu Brigen, das in einen Altaraufsatz des 17. Jahrhunderts eingefügt ist. Es hat unten die Inschrift: „Abbildung des wundertätigen Bildes der heiligen Jungfrau Maria zu den Gnaden im Dome zu Mailand, dargestellt im Alter vor ihrer Vermählung mit Joseph. Renoviert im J. 1877.“ Links steht die Jahreszahl 1655. Die Gestalt der heiligen Jungfrau in den aufgelösten Haaren, betend mit gefalteten Händen, im blauen, langen, goldährengesetzten Kleide, durchs schmale Band gegürtet, steht auf blumigem Rasen. Im Grunde der Mandorla, welche die heilige Jungfrau umgibt, sieht man eine Menge kleiner Engel, lauter Brustfiguren. Die Spitzen des Kragens und der Ärmel sind wohl bei der Renovation aus Unkenntnis in Goldstreifen verändert worden. Unter den Füßen der Madonna ist ein Kränzchen von zwölf weißen Rosettchen angebracht (vgl. das Bild in Budweis).

Am meisten Madonnabilder mit dem Aehrenkleide, nämlich sechs Stück, gibt es in der Stadt Salzburg: 1. eines im Museum, das aus der 1875 demolierten Chiemseehofkapelle daselbst stammt. Es hat eine Inschrift, die fast gleich lautet, wie die in obigem Holzschnitte, nämlich: „Es ist zu wissen aller Manichleich das diez pild ist vnser lieben frawn pild als sy in dem Tempel was e sy sand Jose . . . dy engel vn also ist sy in Lampartu in der stat zu Olana vn in stat zu Mailant“; 2. eines in der Kirche des Benediktinerstiftes St. Peter¹⁾; 3. eines in

der Franziskanerkirche; 4. eines in der erzbischöflichen Kapelle, einst dem Stifte St. Peter gehörig, vom Jahre 1542; 5. eines in dem Benediktinerinnen-Nonnenstift Nonnberg; es hat das gleiche Format der übrigen. Die stehend betende heilige Jungfrau mit dem überaus üppig herabwallenden Haupthaar ist vor einem mit dem Granatapfelmuster gezierten Hintergrund dargestellt; 6. eines im Loreto-Frauenkloster; das Gewand hat hier weiße Farbe und bilden Wolken, Sterne und Engelsköpfe den Hintergrund, während die Unterschrift Exemplar castitatis lautet, was alles auf eine Umänderung in späterer Zeit hindeutet.

In Hallein befinden sich zwei Exemplare solcher Darstellungen, von welchen Graus sagt, daß beide auf einen Halbleiner Kaufmann Hintner des 17. Jahrhunderts zurückgehen mit ihrem Ursprung. Derselbe habe auf der Wanderung in der Fremde — so wird erzählt — dieses Madonnenbild gesehen und nachmals Hilfe durch die Anrufung Mariens erlangt. Daher errichtete er 1685 bei seinem Orte außer der Stadt die „Hintner-Kapelle“, welche im kleinen Raum unter vielen Blumenkränzen und Beleuchtungsrichtungen als Zeichen noch fortwährender lebensfrischer Andacht fast versteckt das Tafelgemälde der hl. Aehrenkleidungsfrau enthält. An der Außenwand seines Wohnhauses in der Brückenstraße stellte er gleichfalls die Statue gleicher Art in einer Nische auf; letztere ähnelt gar sehr einer modernen Immaculata“.

Eine der schönsten Madonnen im Aehrenkleide steht in der kleinen Friedhofkirche zu Zell am See. Dieses Gemälde der hl. Aehrenkleidungsfrau, ein Liebling des Volkes im ganzen Pongau, ist allbekannt unter dem Namen der „Weizenfrau“. Es trägt eine Perlenkrone und weiteres Gefchmeide um den Hals und an den Ärmel-Enden, das aus Bildfeld geheset ist. Diese Holztafel, 50 Zentimeter breit und 145 Zentimeter hoch, zeigt Maria auf dem Grunde von Wolken und Strahlen und möchte kaum übers 16. Jahrhundert zurückweichen mit seiner Entstehung. Auch jenseits des Sees von Zell, in Thumersbach, befindet sich eine Holztafel im Vorbaue des Kirchleins da-

¹⁾ S. Abbildung.

selbst, die eine Aehrenkleidmadonna darstellt und ein Werk des 17. Jahrhunderts ist.

Eine weitere Aehrenkleid-Madonna haben wir in der Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol getroffen und zwar an der Wand beim linken Seitenaltar. Das Bild ist auf Holz gemalt, hat Goldgrund und gehört der Zeit um 1500 an. Der goldene Nimbus hat in punktierter Zeichnung die Inschrift: *sancta maria virgo*, und es wird dieser Nimbus von zwei, ebenfalls in punktierter Zeichnung ausgeführten schwebenden Engeln gehalten. Der Strahlentragen und der Gürtel, der bis auf den Boden reicht, sowie die Strahlenspitzen am Ende der Ärmel sind mit Gold gemalt. Das Bild trägt am Rahmen ringsum die Inschrift: „Es ist zu wissen daß unser Frauen Bild gemalt ist nach dem als sy in dem Tempel was ehe das sy Joseph gemachelt wardt also ist gemalt in Laimpardten zu Schani (schanen?) für alle Christglaubigen und in dem Thum zu Mailand da das bild groß zeichen thuet als do unde geschriben sthet“.

Als ein bisher noch unbekanntes und seiner Inschrift wegen beachtenswertes Exemplar führt Graus das Bild im Prämonstratenser-Chorherrnstift in Schlägl an.¹⁾ Auf der langen Bildtafel nimmt die Marienfigur die oberen zwei Drittel der Bildfläche ein, stehend, mit gefalteten Händen im blauen Aehrenkleide, dem langzackigen Halstragen, dem abhängenden schmalen Gürtelband und dem herabwallenden Haupthaar. Am flachen Rahmen nimmt drei Seiten die Umschrift in spätgotischen Minuskeln ein: „Es ist zu wissen das dies bild unser lieben frawen bild ist als sy In dem tempel was ee das sy sand Joseph gemachelt ward. Also dienet ir dy Engel. auch ist sy in einer stat haist Osanna also gemalt vnd leit in Mailand“.²⁾

Den Typus der Madonna im Aehrenkleide tragen auch sogenannte Schuzmantel-Marienbilder, so z. B. ein solches in Friedrichshafen am Bo-

denssee und zwar im ehemaligen Kloster Hofen, der heutigen Sommerresidenz des Königs. Hier befindet sich im unteren Gange des Schlosses ein Glasgemälde von prachtvoller Schönheit, von c. 1500 stammend, das diesen Gegenstand darstellt. Seit dem 14. Jahrhundert war nämlich ein beliebtes Andachtsbild, Maria als Mutter der Menschen und Zuflucht der Sünder darzustellen. Sie erscheint dabei in hoher nobler Gestalt und breitet ihren weiten, roten, mit Hermelin gefütterten oder weißen Mantel mit ihren Armen aus und läßt ihn von Engeln ausgespannt halten. Darunter hat sie voll Liebe und Milde die schutzstehenden Vertreter aller Stände der sündigen Menschheit gesammelt, angefangen mit dem Papst und Kaiser bis herab zum einfachen Arbeiter. Es gab diese Darstellungsweise an vielen Orten, z. B. in Markdorf in Baden, die Veranlassung zur Begründung sogenannter Schuzmantel-Bruderschaften. Hier nun in diesem Bilde im K. Schlosse zu Friedrichshafen trägt die hl. Jungfrau ein blaues Kleid, das mit Aehren geziert ist. Sie breitet ihren großen, weiten Mantel über Papst, Kaiser, Könige, Fürsten, Bischöfe, Ritter, Bürger und sonstige Laien aller Stände aus und trägt als Regina coeli die große Reichskrone auf dem Haupte. Interessant ist auch die technische Herstellung des Aehrenkleides in unserem Glasgemälde: das Kleid ist nämlich blaues Ueberfangglas, in welchem Stellen ausgeätzt und mit Silbergelb überzogen sind, in welchem dann die Zeichnung der Aehren mit Schwarzlot aufgetragen wurde. (Schluß folgt.)

Literatur.

Vom Gebiet der kirchlichen Kunst von Mgr. Dr. J. Graus, mit 98 Ill. Graz, Styria, 4 Mt.

Der bekannte Grazer Kunsthistoriker Dr. Graus, der erst kürzlich durch seine verständige Beurteilung moderner Kunst die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, bietet uns hier sechs größere kunstgeschichtliche Abhandlungen, die er in dem von ihm redigierten *Siedauer Kirchenschmuck* seinerzeit veröffentlicht hat. Das Interesse des Verfassers konzentriert sich ganz besonders auf die kirchliche Architektur und die drei Studien über „Kirchengrundriß und Altarbau“, „Kirchliche Zentralbauten“, und „Die einschiffige Kirchenanlage“ zeigen sein selbstständiges Urteil und seine umfassende Kenntnis der einschlägigen Baudenk-

¹⁾ S. Abbildung.

²⁾ Auffallend ist die Uebereinstimmung dieser Legende mit jener zu Budweis, weshalb, wie Graus meint, vielleicht auch in Salzburg statt Olana „Osana“ zu lesen wäre.

maler. Einen vorzüglichen Ueberblick über die verschiedenen christlichen Stilarten und das Verhältnis der Kirche zu ihrem Werden und Wesen bietet der vierte Aufsatz „Die Kirche und die Kunst, die Kirche und die Stile“. Namentlich will Dr. Graus die Renaissance verteidigen gegen die von A. Reichenperger und anderen Gotikfanatikern verbreitete und heute noch nicht ganz überwundene Anschauung, als ob nur die Gotik den eigentlich christlichen Stil, die späteren Stile aber einen Abfall zum Heidentum darstellten. Graus versteht es, hier überraschende geistige Zusammenhänge aufzudecken und spricht vielfach neue Gedanken aus, im allgemeinen muß man ihm unbedingt beipflichten. Freilich der naheliegenden Gefahr, zu viel zu beweisen, ist er nicht ganz entgangen, es läßt sich nun einmal nicht in Abrede stellen, daß die Gotik mit ihrem ernststen, innerlichen, weniger an das Sinnliche appellierenden Wesen dem Charakter des Christentums näher steht, als die prunkende, sinnensfreudige Renaissance. In der folgenden Abhandlung wird die Ehrenrettung der Renaissance nur noch nachdrücklicher fortgesetzt. Ueberzeugend ist der Schlußabschnitt, wo Dr. Graus mit aller Entschiedenheit dagegen protestiert, „daß das Wort Kirchlichkeit in den Mund genommen werde“, um die künstlerische Freiheit der Stile zu beeinträchtigen. „Soll die rechte Kunst der katholischen Kirche nur bis ins sechzehnte Jahrhundert und bis an die Anfänge der Renaissance gemährt haben?“ Wir schließen uns diesen Ausführungen des Autors voll und ganz an, möchten diese Grundsätze aber auch auf die Kunst der Gegenwart angewendet wissen. Wiewohl manche der erwähnten Aufsätze schon vor ca. 10 Jahren zuerst gedruckt wurden, kann auch heute noch der Freund christlicher Kunst viel daraus lernen, das Buch sei darum angelegentlichst empfohlen.

B.

D.

Drei Heiligenbilder. Verlag der Buch- und Kunstdruckerei A.-G. Passavia, Passau.

Die drei Bildchen stellen dar: „Maria Heimsuchung“, „Maria mit dem Kinde“ und ein Pietä-Bildchen. Sie sind nach Originalen der rühmlichst bekannten Freiin A. M. von Döhr hergestellt und können als gut und würdig gelungen bezeichnet werden. Das erste Bildchen zeichnet sich aus durch seine einfache, schöne Komposition mit dem passenden, landschaftlichen Hintergrunde, das letztere durch den zarten Hauch tiefer Frömmigkeit, der über das Ganze ausgegossen ist. Auch in der Madonna mit dem Kinde wußte die Künstlerin die diesem Gegenstand so gefährliche Klippe der Süßlichkeit zu vermeiden und doch, namentlich in dem schönen Christusköpfchen, Zartheit mit Ernst zu verbinden.

Die Bilderteppiche und Stidereien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau. Vom Konservator Dr. Hermann Schweizer. Sonderabdruck. Mit 1 Farbentafel und 30 Textillustrationen. Freiburg, Herder. M. 2.50.

Man ist gewöhnt, wie der Verfasser zur Einleitung des nähern ausführt, die Kunstgeschichte des deutschen Mittelalters hauptsächlich von der

religiösen, kirchlichen Seite aus zu betrachten, und es ist das leicht erklärlich, da für die profane Kunsttätigkeit die literarischen Quellen nur spärlich fließen und auch nur wenige Denkmäler noch vorhanden sind, die ihr Schaffen uns vorführen. Doch hat sicher auch im Mittelalter das Bestreben bestanden, die Wohnungen gefälliger, angenehmer, wohnlicher zu gestalten und es hat hiezu sowohl die Tafelmalerei als die Plastik mitgeholfen, jedoch nicht vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Als unbeweglichen Wand schmuck aber finden wir schon früher die Wandmalerei und Teppiche gewebter und gestickter Art. Wenn besonders von letzterer Art nur ganz wenige Reste auf uns gekommen sind, so begrüßen wir ihre Behandlung in der Literatur und Reproduktion um so freudiger und empfehlen obiges Werk um so mehr.

Als berühmtestes und ältestes, vielleicht auch seiner Länge nach größtes Beispiel eines gestickten Teppichs ist die bekannte Tapete von Bayeux anzusehen. Dieser Teppich soll von Mathilde, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, gestickt worden sein und ist hier in 58 Szenen die Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie im Jahre 1066 dargestellt. Die ältesten deutschen Teppiche finden sich in den Kirchenschätzen der Dome zu Mainz (aus der Mitte des 12. Jahrhunderts), zu Halberstadt und in der Schloßkirche zu Duedlinburg; letztere sollen unter Leitung einer Äbtissin Agnes um 1200 gewirkt sein. Auch in Regensburg werden Teppiche aus dem 14. Jahrhundert bewahrt. Der nähern Beschreibung dieser Teppiche schließt der Verfasser zwei in der Freiburger Sammlung aufbewahrte gestickte Teppiche an, die aus dem ehemaligen Kloster Adelhausen stammen. Bei beiden ist, was die technische Ausführung anlangt, die Unterlage gleichmäßig, gesponnene und gewebte Leinwand, auf welche die Stiderei mit Wolle in langen von oben nach unten laufenden Blattstichen ausgeführt ist. Da die einzelnen Fäden sehr lange sind, werden sie da und dort durch kurze Kreuzstiche an der Unterlage festgehalten. Der erste der Teppiche führt drei Wappen: das der Herrn von Falkenstein, von Munzingen und der Reich von Reichenstein, sowie drei weltliche Darstellungen. Schöner noch und wertvoller ist der zweite Teppich, der sog. Malterererteppich, wie die zwei Wappen und die Beschriftung Anna—Johannes zeigen, ehemals ein Besitztum eines Johannes Malterer. Wie schon die Abbildung in Farbendruck zeigt, muß der 488 cm lange und 66 cm breite Teppich ein Prachtstück sein, technisch in gleicher Art und aus gleichem Material hergestellt, wie der vorher angeführte Teppich. Die Erhaltung beider Stücke sei eine tadellose. Diese beiden Teppiche waren, wie der Verfasser sicher annimmt, ursprünglich profanen Zwecken gewidmet und sind dann später bei irgend einer Gelegenheit an das Kloster Adelhausen geschenkt worden. Die übrigen Teppiche und Stidereien aber der städtischen Sammlung, die sich auch in der Technik wesentlich von den beiden bisher angeführten unterscheiden, scheinen von vornherein zu kirchlichen Zwecken bestimmt gewesen zu sein und haben an festlichen Tagen als Schmuck von Kirche und Klosterräumen gedient. Von diesen gewirkten

Teppichen behandelt Dr. Schweizer besonders eingehend den ältesten und interessantesten, einen Marienteppich aus der Mitte des 14. Jahrh. Degeh. Kirchliche Kunstkaltürmer in Deutschland. Von Dr. Heinrich Bergner. Mit 8 Tafeln in Farbendruck und Autotypien sowie über 500 Abbildungen im Text. Lieferung 2, 3 und 4. Leipzig 1903. Chr. Herm. Tauchnitz.

Von diesem Werke sind seit unserer erstmaligen Anzeige („Archiv“ 1904 Nr. 2) drei weitere Lieferungen erschienen. In der zweiten Lieferung wird das 1. Buch, welches die Beschreibung des Kirchengebäudes in historischer Entwicklung mit besonderer Rücksicht auf liturgische Einflüsse gibt, fortgesetzt und zu Ende geführt. Nachdem der Außenbau des gotischen Stiles, sein Stabwerk, die Türme und Fassaden, sowie die Einzelglieder, Fenster und Wimperge, Türen und Ornamentik behandelt sind, bringt der dritte Abschnitt die barocken Kirchen in gleicher Behandlung. Hier wird die Beschreibung durch ein besonders reiches Illustrationsmaterial unterstützt, wie denn überhaupt auch in diesen drei neuen Lieferungen die Ausstattung wieder eine reiche und vorzügliche ist, besonders auch in den drei Farbentafeln. Das 2. Buch, welches die Ausstattung der Kirchen enthält, beginnt mit der Wandmalerei, der dekorativen und monumentalen Malerei, daran schließt sich die Glasmalerei und Tafelmalerei. In der dritten Lieferung findet die Plastik und ihre Schwesterkünste ihre Behandlung, worauf dann die Ausstattung der Kirche mit Altar, Kanzel, Chorgestühl u. s. w. an die Reihe kommt. Die vierte Lieferung handelt von den liturgischen Büchern, den Reliquarien, Delbergen, Denksäulen, worauf die Paramentik folgt. Eine besonders eingehende Abhandlung finden wir im dritten Abschnitt über die Inschriften. H.

Auguſt Orth. Ein Lebensbild von Gustav Ebe, Architekt. Mit Porträt in Heliogravüre. Berlin 1904. Verlag von Wilhelm Ernst u. Sohn. Preis 1 Mk.

Der Geheime Baurat August Orth in Berlin war ein Architekt von universeller Beanlage, wie schon sein architektonischer Nachlaß zeigt, dessen Originale meist dem Architektur-Museum der Berliner Technischen Hochschule überlassen wurden. Die Entwürfe sind in vier Gruppen geteilt: 1. ausgeführte Kirchen, 2. un- ausgeführte Kirchen, 3. Gebäude für Kunstgewerbe, Schlösser, Villen, Denkmäler u. a., 4. öffentliche Gebäude, Bahnhofe, Viehhöfe, Straßen- und Brückenbauten. Diese Bauten werden in den 46 Seiten des Schriftchens besprochen und gewürdigt und es geht daraus hervor, daß Orth einer der berufensten Vertreter der Berliner Architektenschule war. In diesem von dem Architekten und Kunstschriftsteller G. Ebe gezeichneten Lebensgange Orths kommt besonders auch das Zurückdrängen der Privatarchitekten durch die Baubureaukratie auffällig zur Erscheinung. In einem Anhange sind die literarischen Arbeiten Orths verzeichnet. **Angewandte Perspektive.** Von Max Leibert. Vierte, durchgesehene Auflage.

Mit 145 Textfiguren und 7 Tafeln Abbildungen. In Originalleinenband 3 Mk. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Die Perspektive, „die Summe aller derjenigen Gesetze und Regeln, nach welchen Gegenstände des Raumes auf einer Bildfläche so dargestellt werden können, wie sie von einem bestimmten Standpunkte aus betrachtet, dem Beschauer erscheinen, so daß also die Bilder einen ähnlichen Eindruck auf unser Sehorgan hervorbringen, wie die Gegenstände selbst“, ist für alle zeichnenden Künste und vor allem für die Malerei eine unentbehrliche Wissenschaft. Der Verfasser, Maler und Professor der K. Gewerbeschule in München und Dozent der K. Akademie der bildenden Künste daselbst, hat in dem 214 Seiten starken Büchlein das für den Künstler Notwendige und Wesentliche der Perspektive in gedrängter Form zur Darstellung gebracht. Die Bewertung der Theorie ist, wo immer tunlich, sofort durch Anführung hierzu geeigneter Beispiele veranschaulicht. Die Linienperspektive bildet den hauptsächlichsten Inhalt des Buches, die Fundamentalsätze der Schattenperspektive finden sich umfangreich im neunten Abschnitt, und über die Wirkung des Tageslichtes, sowie über Reflexe und Spiegelbilder geben Beispiele am Schluß des Buches die nötigen Aufschlüsse.

Annoncen.

In der Horderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau sind soeben erschienen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Sein Leben und seine Werke. Von Stephan Beissel S. J. Zweite, vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. 4^o (XII und 128) M. 8,50; geb. in Original-Leinwandband M. 11.—.

Die äusseren Einflüsse und die technischen Seiten der Kunst Fra Angelicos sind in dieser neuen Auflage weit eingehender behandelt als in der ersten. Auch ist auf die zeitliche Folge der Gemälde und auf die künstlerische Entwicklung des Meisters mehr Gewicht gelegt. Bei der Beurteilung des Künstlers schlen es ratsam, nicht nur alte Quellen, sondern auch neuere Bearbeiter seines Lebens zu Rate zu ziehen und zu Wort kommen zu lassen.

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs

nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von Bischof Dr. P. W. von Keppler. Vierte Aufl. 14 Lichtdrucktafeln. Format: 32 1/2 : 44 cm. Tafeln und Text zusammen in Halbleinwandmappe M. 12.—, in eleganter Leinwandmappe M. 15,50.

Hiezu eine Kunstbeilage: Vier Abbildungen zu dem Artikel: Maria im Nehrtenleid.

Stuttgart, Buchdruckerei der All.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 2. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.** Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Katakombenmalerei und moderne Sepulchrakunst.

Von Pfarrerrw. Drexler in Heudorf
bei Mengen.

Im Jahre 1903 hat Msgr. Joseph Wilpert ein Werk herausgegeben, welches für das Studium der altchristlichen Archäologie und Kunst von epochemachender Bedeutung ist, betitelt:

Die Malereien der Katakomben Roms,
2 Bände mit Text und Tafeln.
Herdersche Verlagshandlung in Frei-
burg i. Br. Preis 300 M.

Darin ist der gesamte Bilderschatz, den uns die Urkirche in den unterirdischen Grabstätten Roms hinterlegt hat, nicht nur in kritischer und erschöpfender Weise verarbeitet, sondern auch — was das Wichtigste ist — in den denkbar genauesten Abbildungen wiedergegeben, soweit nicht schon die früheren Bände der »Roma sotterranea« von de Rossi und neuere Spezialwerke von Wilpert eine vollkommen genügende Reproduktion enthalten. Auf diese Weise ist auch solchen, welche nicht die Gelegenheit haben, in Rom selbst die oft schwer zugänglichen Originalien aufzusuchen, die Möglichkeit verschafft, einen ebenso zuverlässigen als umfassenden Einblick in die Katakombenkunst zu gewinnen.

Wie es daher für anerkannte und angehende Kunsthistoriker und christliche Archäologen eine Lust ist, sich in das mit klassischer Eleganz und Klarheit geschriebene Werk zu vertiefen, so ist auch weiteren Kreisen die Lektüre desselben sehr zu empfehlen. Die apologetische Bedeutung der altchristlichen Kunst ist ja bekannt.

Sollte es eine Utopie sein, wenn ich mich außerdem der Erwartung hingeebe, daß das Neuerwachen des Interesses an den ältesten Denkmälern christlichen Glaubens und Hoffens und die Verbreitung der Kenntnis derselben besonders in den christlichen Künstlerkreisen ein Ferment werde, um unsere verknöcherte, gedankenarme und immer unchristlicher werdende Sepulchrakunst wieder lebenskräftig und glaubensinnig zu machen? — Um zu zeigen, wie unerschöpflich die altchristliche Kunst an Ideen ist, welche auch heute noch als Ausdruck unserer Jenseitshoffnungen und als sinniger Schmuck christlicher Grabmonumente künstlerische Verwertung finden können, sei mir gestattet, aus dem reichen Inhalt des Wilpert'schen Werkes nur diejenigen Gruppen von Darstellungen hervorzuhoben, welche sich auf die *Communio sanctorum* oder die gegenseitige Fürsorge und Fürbitte der lebenden und verstorbenen Mitglieder der Kirche beziehen.

Zum Verständnis der Malereien in den Katakomben ist es jedoch notwendig, zuvor einiges über den Zweck und die Komposition derselben voranzuschicken. Die Katakombenkunst hat, wie Wilpert ausdrücklich betont, fast ausschließlich sepulkralen Charakter. Die Darstellungen stehen in engster Beziehung zu den Toten, die dort bestattet sind. Bald sind sie der Ausdruck des Trostes der Hinterbliebenen, indem sie erinnern an den lebendigen Christusglauben der Verstorbenen und an den Empfang der heiligen Taufe und Eucharistie, der Unterpfänder des ewigen

Lebens, bald sind sie das Zeichen froher Hoffnung, daß diese schon eingegangen sind in die himmlische Ruhe und teilnehmen am ewigen „Hochzeitsmahle“, noch öfter aber sind sie verkörperte Gebete, Gebete zu Gott um Barmherzigkeit in den Schrecken des Todes und Gerichtes oder um gnädige Zulassung zu Seligkeit, Gebete zu berühmten oder nahestehenden Märtyrern, daß sie die Seelen der Abgeschiedenen in ihren Schutz nehmen und ihre Fürsprecher seien vor dem Richterstuhle Christi, Gebete endlich zu den Abgeschiedenen selbst, daß sie in ihren Fürbitten bei Gott der noch Lebenden gedenken. Nur von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich die Erzeugnisse der Katakombenkunst richtig beurteilen, sowohl hinsichtlich der Wahl der Stoffe als der Eigenartigkeit ihrer Anlage. Wie der Künstler nur solche Gegenstände wählte, welche seinem liturgisch-didaktischen Zwecke entsprachen, so hob er auch in der Darstellung derselben, ohne Rücksicht auf die realistische oder biblische Vollständigkeit und Treue, nur diejenigen Merkmale hervor, welche in der Vergleichung das Wesentliche sind, und ließ alles weg, was die Symbolik irregeführt oder verdunkelt hätte. 3. B. soll das Quellwunder des Moses als Sinnbild der Taufe dargestellt werden. Das Hauptmoment ist das Hervorströmen des Wassers aus dem Felsen nach der Berührung mit dem Stabe. Daher erscheint auch nur Moses als wichtigste Person auf dem Bilde, wie er mit dem Stabe an den Felsen schlägt. Von der dürstenden Menge nimmt der Maler gar keine Notiz. — Dieselbe biblische Erzählung wird aber auch mitunter in einer anderen Bedeutung verwendet. Sie soll die Bitte illustrieren, daß Gott die Seele erquicke, wie er die Israeliten in der Wüste durch den wunderbaren Quell erfrischt hat. Jetzt ist das dürstende Volk ein wesentlicher Bestandteil der Symbolik. Daher werden neben Moses einige Israeliten sichtbar, welche gierig von dem herabströmenden Wasser trinken. — Oder nehmen wir das Bild Noes in der Arche. Hier handelt es sich darum, die Rettung aus sicherer Todesgefahr durch ein unmittelbares Eingreifen Gottes darzustellen und damit die Rettung der Seele

eines Verstorbenen vom ewigen Tode zu versinnbilden. Noe befand sich in dem Augenblick in Sicherheit, als die Taube mit dem Delzweig in die Arche zurückkehrte. Also braucht der Maler zu seiner Darstellung nur drei Gegenstände: Noe, Taube und Arche. Letztere kann er aber nicht in ihrer wirklichen Größe malen. Noe im Innern der Arche darzustellen, würde ebenfalls ein nicht nur technisch schwieriges, sondern auch undeutliches Bild ergeben. Ein offenes Schiff kann der Künstler auch nicht verwenden, denn dieses würde zu sehr an eine Jonasscene erinnern. Daher stellt er Noe in einer viereckigen Kiste dar, welche häufig sogar einen offenen Deckel und Schloß zeigt und derjenigen ganz ähnlich ist, die in der antiken Kunst auf den Bildern der Aussetzung Danaes und Perseus zu finden ist.

Soviel über die Komposition der Katakombengemälde im allgemeinen! Treten wir nun dem Inhalt derselben näher und betrachten wir die Mannigfaltigkeit der bildlichen Darstellungen, die sich auf die Gebetsgemeinschaft der Lebendigen und Toten beziehen.

1. Die Fürbitte der Lebenden für die Entschlafenen.

Nicht nur der qualvolle Tod der Märtyrer auf dem Richtplatz und in der Arena, sondern auch der natürliche Tod des Christen wurde in der Kirche von Anfang an als ein harter Kampf mit einem grimmen Widerfacher angesehen — dem Satan, welcher im entscheidenden Augenblicke seine List und Anstrengung verdoppelt, um die Seele Christo zu entreißen und auf ewig zu verderben. Die aufmunternden und tröstlichen Beispiele von heroischem Glaubensmut und wunderbarer Hilfe von oben aus der alttestamentlichen Geschichte wurden daher nicht bloß den mit dem Martyrium Bedrohten, sondern im weiteren Sinne jedem dem Tode nahen Christen als leuchtende Vorbilder vorgehalten, um ihren Mut im Todeskampfe zu stärken und ihre Hoffnung auf Erlangung der ewigen Seligkeit zu beleben. Andererseits hielt man dieselben biblischen Beispiele im Gebet auch Gott selbst als Beweggrund vor, daß er dem Sterbenden im Tode seine Barmherzigkeit

erweise. Solche Gebete aus uralter Zeit enthält die katholische Liturgie auch heute noch. Ich erinnere nur an die *Commendatio animae*, das Gebet während des Todeskampfes, worin es heißt: „Befreie, o Herr, die Seele deines Dieners, wie du den Noe von der Sintflut befreit hast, . . . wie du Abraham aus der chaldäischen Stadt Ur befreit hast“ u. s. w.

— Diese Fürbitten hörten aber mit dem Tode nicht auf, sondern wurden angesichts der Leiche und des Grabes fortgesetzt, wie zahlreiche Zeugnisse aus der altchristlichen Literatur und den Grabinschriften bestätigen. In der Absicht also, die Besucher der unterirdischen Grabstätten zum Gebet für die Verstorbenen aufzumuntern und ihnen eine passende Form hierfür an die Hand zu geben, wurden die entsprechenden biblischen Figuren an den Wänden der Grabkammern abgebildet. Sie sind ein in Bildern dargestelltes Gebet und eine Gebetsmahnung der Kirche zu Gunsten der abgeschiedenen Seelen.

Indem ich die bildlichen Darstellungen, welche sich auf die Bitte um Beistand in den Schrecken des Gerichtes beziehen, im einzelnen anführe, wähle ich nach Wilpert die Reihenfolge, wie sie zeitlich in immer größerer Mannigfaltigkeit in die Katakombenkunst eingeführt wurden. Die schon am frühesten gebräuchlichen Abbildungen sind die des Daniel in der Löwengrube, von zwei oder mehreren Löwen umgeben (39mal dargestellt), und die des Noe in der Arche (32 Bilder). Die gewöhnliche Form der Darstellung zeigt letzteren, dem Antitypus angepasst, als Drang, d. h. als in die Seligkeit versetzt, und über ihm die Taube mit dem Olivenzweig. Nur auf einigen Bildern streckt er die Arme nach der Taube aus, welche ihm das Zeichen des Friedens bringt. — Dazu kommt in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts der Bilderzyklus des Jonas, wie er, vom Seeungeheuer verschlungen, nach drei Tagen wieder unverfehrt aus Land geworfen wird und in behaglicher Ruhe (Simmbild der ewigen Ruhe) unter der Kürbistaube sitzt oder schläft (57 Bilder). Dann folgen die drei babylonischen Jünglinge Ananias, Misael und Azarias (17 Gemälde), entweder in den Flammen stehend

als Vorbild der von Gott vor der Hölle bewahrten Gläubigen, oder wie sie die Anbetung der goldenen Statue des Nabuchodonosor verweigern und dadurch „in die Gewalt des gottlosen Königs“ geraten, aber von Gott befreit werden. Seit dem Uebergang vom zweiten zum dritten Jahrhundert finden sich Darstellungen der keuschen Susanna, welche von Gott, wie die *Commendatio animae* sagt, „von der falschen Anklage errettet“ wurde. Da jedoch diese Scene auf realistische Weise mit den einfachen Mitteln der Katakombenmaler nicht leicht dargestellt werden konnte, ohne Mißdeutungen zuzulassen (daher auch ihre nur sechsmalige Wiederholung), so verfiel ein Künstler auf den sinnigen Gedanken, die Scene symbolisch wiederzugeben: Susanna als Lamm zwischen zwei Wölfen, was durch entsprechende Inschriften über den Häuptern näher erklärt ist. — Im dritten Jahrhundert werden beliebt das Bild des Job, der nicht nur ein herrliches Zeugnis seines Glaubens an die Auferstehung gegeben hat (Job 19, 15—27), sondern auch von Gott aus seinen Leiden erlöst und für seine Treue freigebig belohnt wurde (elfmal dargestellt), ferner Tobias mit dem Fisch, vom Engel Raphael aus seiner Angst befreit und auf der gefährvollen Reise beschützt drei Bilder; David mit der Schleuder, durch die er mit Gottes Hilfe den Widersacher Goliath überwunden hat. Vereinzelt kommen weiter vor der Manna regnen, welcher die Israeliten auf dem Durchzug durch die Wüste vor dem Hungertode bewahrt hat, und die Bedrängung des Moses und Aaron durch die widerspenstigen Juden (Deutung unsicher).

An diese Fürbitten um Befreiung aus der Todesnot reißen sich natürlicherweise die Gebete um Zulassung und Aufnahme des Verstorbenen in die ewige Seligkeit an. Am klarsten bringt einen solchen Wunsch die allerdings singuläre Darstellung der Himmelfahrt des Elias (aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh.). Elias, welcher „von dem gewöhnlichen Tode befreit wurde“, ist der Typus der Seele, die von Gott in den Himmel aufgenommen wird. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird bestätigt durch eine spätere Münze

auf den Tod Konstantins des Großen. Der Revers derselben zeigt die Büste des Kaisers, der Avers der Kaiser in ganzer Figur, wie er von der Hand Gottes aus der Quadriga in den durch einen Stern angedeuteten Himmel aufgenommen wird. — In einer der „Sakramentskapellen“ in San Callisto sieht man auf sturm- bewegter See ein Schiff mit einem Mann an Bord, der seine Arme zum Gebete ausstreckt. Eine über ihm schwebende Büste eines Jünglings (Personifikation Gottes) legt die Rechte auf dessen Haupt. Das Schifflein auf stürmischem Meere ist die schwer verfolgte Kirche. Der Insasse ist ein verstorbener Glied derselben, das von Gott in Gnaden angenommen und aus den Drangsalen in die ewige Ruhe aufgenommen wird. Das Bild stammt aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts. — Die Samariterin am Jakobsbrunnen versinnbildet die Seele, die durch „den zum ewigen Leben sprudelnden Quell“ (Joh. 4, 14) erquickt wird. Erhalten sind zwei Bilder aus dem Uebergang des 2.—3. Jahrhunderts. — Eine beliebte Darstellung ist das Bild des Moses, der sich die Sandalen löst, um zum brennenden Dornbusch hinzutreten. Er ist der Typus des verstorbenen Gläubigen, der sich nach der Anschauung Gottes von Angesicht zu Angesicht sehnt. (Sechs Fresken aus dem 4. Jahrhundert.) — Leicht verständlich sind endlich die beiden Fresken aus dem 4. Jahrhundert mit der Darstellung der fünf klugen Jungfrauen, welche die Bitte zum Ausdruck bringen, die Abgeschiedene wolle mit diesen zum himmlischen Hochzeitsmahle zugelassen werden.

Diese Gebete um Einlaß in den Himmel steigern sich zu solcher Zuversicht, daß die Verstorbenen schon an der ewigen Wonne teilnehmend gedacht werden. Zahlreiche Inschriften an den Gräbern drücken diese Zuversicht unzweideutig aus, wie: „Perseus fand Aufnahme bei Gott“; „die Seele der Julia Evariste wurde in das himmlische Reich Christi unter die Heiligen aufgenommen“ u. s. w. (Wilpert S. 431.) Die Malereien gehen auch hier mit den Inschriften Hand in Hand und bringen die Gewißheit, daß die Verstorbenen schon der Seligkeit teilhaftig

sind, in mannigfachen Bildern zum Ausdruck. Das älteste dieser Bilder ist das des Guten Hirten, von dem wir drei Beispiele schon aus dem 1. Jahrhundert besitzen. Welche Bedeutung ihm in der Funeralsymbolik der Katakomben zukommt, ist durch das Gebet einer alten Totenliturgie nahegelegt: „Möge Gott dem Verstorbenen im Gerichte barmherzig sein, da er ihn ja durch seinen Tod erlöst, von der Schuld befreit und mit dem Vater versöhnt hat. Möge er sich nun als den guten Hirten erweisen und ihn auf seinen Schultern zur Herde zurücktragen“. Auch die griechische Begräbnisliteratur legt dem guten Hirten diese Bedeutung bei, wenn sie den Abgeschiedenen beten läßt: „Das verirrt Schaf bin ich; rufe mich, Erlöser, und rette mich!“ (Wilpert S. 432.) Das von dem guten Hirten auf seinen Schultern getragene Schaf ist also ein Sinnbild der dahingegangenen Seele, die vom Heiland zu den Auserwählten gebracht wird. Im ganzen lassen sich aus dem 1.—4. Jahrhundert nicht weniger als 88 Darstellungen des guten Hirten nachweisen. — Die Bilder der sogenannten Dranten, die ebenfalls Mitglieder der triumphierenden Kirche darstellen, aber nach der Ansicht Wilperts zugleich für ihre Hinterbliebenen beten, werden wir in einem besonderen Abschnitt behandeln. — Aus dem 4. Jahrhundert sind ferner vier Darstellungen des himmlischen Mahles erhalten, alle in derselben Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus und wahrscheinlich von derselben Künstlerfamilie herrührend. Das Amt der Zurichtung des Weines wird sinnigerweise nicht gewöhnlichen Dienern zugewiesen, sondern den Personifikationen der „Liebe“ (Agape) und des „Friedens“ (Pax), denn Liebe und Friede sind die Hauptgüter des ewigen Lebens. — Weitere Symbole der himmlischen Freude, in der die Verstorbenen gedacht werden, sind die „Quellen des lebendigen Wassers“, aus denen bald Männer in der Tracht der Heiligen, bald bildlich dürstende Hirse trinken (vgl. Ps. 41, 2).

(Schluß folgt.)

Ein neues Mosaikbild in der Frauenkirche zu Ravensburg.

Zu November des letzten Jahres wurde in der Frauenkirche zu Ravensburg ein Bildwerk fertiggestellt, das als ein Kunstwerk ersten Ranges, als eine musivische Arbeit monumentalen Charakters bezeichnet werden muß, nämlich ein großes Mosaikbild am Tympanon, dem Raume über dem Chorbogen der Kirche. Wir sehen hier in majestätischer Gestalt Christus, von einer großen Mandorla umgeben und die Hände weit ausbreitend. Er trägt ein weißes Gewand in groß angelegtem Faltenwurf, an seinen Händen sieht man die Wundmale, sein Haupt ist von einem goldenen Kreuzesnimbus umgeben und auf seinem Angesichte prägt sich der Charakter göttlicher Hoheit und Würde aus. Als Fürbittend zu seiner Rechten kniet die hl. Jungfrau in blauem Gewande, zu seiner Linken der hl. Johannes der Täufer. Das die ebenso einfache als großartige Komposition, wie sie Meister Gebhard Fugel entworfen hat.

Diese Art der Darstellung wird gewöhnlich mit dem Namen „Jüngstes Gericht“ bezeichnet und es seien zur näheren Erklärung dieses Bildes folgende ikonographische Bemerkungen gestattet: Im vierten Jahrhundert finden wir auf den Katakombensarkophagen und auf Elfenbeinen vielfach die Darstellung des Herrn, wie er inmitten seiner Apostel thront. In der nachfolgenden Zeit wurde dieser Darstellung das Motiv der Erdfugel und der Tris (Regenbogen), später der Mandorla hinzugefügt und so sehen wir denn in dieser Zeit und auch das ganze Mittelalter hindurch den Erlöser, wie er entweder auf der Erdfugel oder auf dem Regenbogen thront, während die Apostel dann nicht mehr neben, sondern unter den Herrn gesetzt wurden. Es war diese Darstellung weitaus eines der beliebtesten Sujets der christlichen Kunst gewesen. Es wurde in dieser Gestalt der Erlöser als der Rex gloriae bezeichnet, als der in seiner Majestät thronende, von einem Strahlenkranz umflossene oder von der die himmlische Glorie versinnbildlichenden Mandorla umgebene König. Diese Majestas Domini, wie sie auch genannt wird,

begegnet uns in den Portalgiebelfeldern und in den Chornischen der Kirche, auf Buchdeckeln und Elfenbeinplatten, auf Sarkophagen und in Handschriften, und überall bezeichnet diese Gestalt das Symbol der herrschenden Kirche, überall ist sie der freudige Ausdruck der siegreichen Kirche gleichsam für den Artikel ihres Credo: »Ascendit ad coelum, sedet ad dexteram Dei«. Schon zu Ende des vierten Jahrhunderts hatte der hl. Hieronymus die symbolische Bedeutung des Rex gloriae sehr eingehend in seinen Kommentaren zu Jesaias, Ezechiel, Daniel, Matthäus u. s. w. erörtert: alle Elemente der späteren Darstellungen der Majestas Domini, das Sitzen auf dem Throne, bezw. auf dem Regenbogen, die Umgebung u. s. w. treten hervor (z. B. Com. in Dan. c. 7: »vestimentum ejus candidum quasi nix et capilli ejus quasi lana munda. Thronus ejus flamma ignis, rotae ejus ignis accensus, fluvius igneus rapidusque egredietur a facie ejus.«); er hat auch den Ausdruck Gloria Dei sive majestas (in Ezech. c. 10).

Im Laufe der Jahrhunderte nun, wohl schon vom 6. Jahrhundert an, wurden diese Darstellungen erweitert und wir sehen jetzt nicht bloß den Apostelchor, bald als Lämmer, bald in menschlicher Gestalt, unter der Majestas Domini erscheinen, sondern wir finden schon Szenen aufgenommen, die Beziehungen zu dem Jüngsten Gerichte haben, so z. B. die Auferstehung der Toten, wo dann die Guten zur Rechten des Herrn, die Bösen zur Linken geordnet werden. Wir haben dann den weiteren Satz des Glaubensbekenntnisses: unde venturus est judicare vivos et mortuos. Im 8. Jahrhundert kommen dann zu dieser Scene die zwei Botschafterengel (irisches Manuskript von St. Gallen), während im 9. Jahrhundert eine Elfenbeinplatte (im Museum zu London) dazu die Inschrift hat: venite benedicti patris mei percipite regnum vob' (Matth. 25, 34). Ganz neue Motive zum Jüngsten Gerichte bringt dann die gewaltige Darstellung dieses Gegenstandes aus dem 12. Jahrhundert im Dome der Insel Torcello bei Venedig, wo rechts von Christus die hl. Jungfrau, links der hl. Johannes der Täufer, beide die göttliche Milde für

die Menschen ansehend, erscheinen. In einer Miniatur des Hortus deliciarum der Abtissin Herrad von Landsberg (um 1159—1175) ist neben Maria geschrieben: „Sancta Maria filio suo pro Ecclesia supplicat“ und neben dem hl. Johannes: „Joannes Baptista supplicat“.

Wir sehen dann in der Folgezeit auch im Abendland bei den Gerichtsbildern, wie sie in Wandmalereien, Miniaturen und in der Plastik später so häufig vorkommen, immer die fürbittenden Gestalten von Maria und Johannes dem Täufer. Aber nicht immer hat die christliche Kunst den Gegenstand des Jüngsten Gerichts bloß in Szenen von Furcht und Schrecken gekleidet, wie wir es von den mittelalterlichen Darstellungen an bis auf die Neuzeit (Cornelius) finden, sondern sie hat diese großen Kompositionen des Schreckens auch reduziert und gemildert und zwar oft so weit, daß nur noch eine gleichsam wie versöhnende Andeutung des Tages des Schreckens stehen blieb und dies allein durch die drei Gestalten von Christus, Maria und Johannes dem Täufer — und eine solche reduzierte Darstellung des Jüngsten Gerichts haben wir hier in unserm Mosaik in der Frauentirche zu Ravensburg.

Was die technische Ausführung des Bildes anlangt, so ist dasselbe ein Mosaik, d. h. es ist nicht mit Farben auf die Wand gemalt, sondern aus verschiedenfarbigen Steinchen oder vielmehr Glasflüssen zusammengelegt. Diese Kunst wird nämlich in der Weise traktiert, daß kleine, feste Körper, Stifte, seien diese nun aus Stein oder Glas (wie hier) von verschiedener Farbe, auf eine Fläche an einander gefügt und unter sich und mit ihrer Grundlage durch Kitt (aus Marmorstaub und Kalk, mit Wasser und Eiweiß oder mit Leinöl getränkt) verbunden werden. Ist eine solche mosaikische Arbeit, wie man sie auch nennt, richtig ausgeführt, so ist sie fast unzerstörbar, auch von Wind und Wetter, überhaupt von jeder Feuchtigkeit, unbeeinflusst.

Schon die Griechen und Römer verwendeten diese Kunst zum Schmucke der Fußböden und Wände, aber auch zu Bildern, wie besonders das im Jahre 1831 in Pompeji aufgefundene große Mosaik

der Alexanderschlacht und andere Bilder zeigen. Besonders beliebt aber waren die Mosaiken in den drei ersten christlichen Jahrhunderten und haben sich auch gerade die ersten Christen dieser Kunst gerne bedient. Schon in den römischen Katakomben wurden solche gefunden. Als aber nach der Zeit der Christenverfolgungen der Friede in der Kirche eintrat, da kam für die Mosaikkunst eine Zeit reicher Entwicklung und großen Fortschrittes. Mit dem 4. Jahrhundert beginnt man nämlich jetzt auch die weiten Räume der Basiliken mit figuralen Mosaiken auszuschnüden und in dem Ernste, in der Majestät und in dem reichen Glanze der Mosaiken können wir nicht nur den Geist des siegreichen Christentums, sondern bei der Unvergänglichkeit dieser Arbeiten auch den kunstgeschichtlichen Fortschritt der damaligen Zeit erkennen. Besonders zeigt uns auch die Kunstgeschichte das Verdienst der Päpste, welche so viele Kirchen Roms mit den herrlichsten Mosaikbildern geschnüdet haben, die jetzt noch — nach 1400 Jahren — unsere Bewunderung erregen.

Noch sei bemerkt, daß die gewöhnliche Darstellung eines reduzierten „Jüngsten Gerichts“ die ist, daß die imposante Gestalt des Richters in mandelförmiger Glorie auf dem Regenbogen sitzt und auf kleineren, konzentrischen Bögen die Füße aufstellt. Hier wäre aber der Raum nicht ausreichend gewesen, und Meister Fugel gab deshalb die Gestalt des Richters in einem Kniestück. Doch wird auch so, wenn einmal das Gerüst vollständig entfernt ist, diese Darstellung mächtig auf den Beschauer einwirken, und wenn auch in Hinsicht der Vielgestaltigkeit der Komposition ein mächtiger Abstand dieses einfachen Bild von den großartigen Schöpfungen eines Orcagna, Signorelli und Michelangelo trennt, so wird es doch noch eine Frage sein, ob nicht die bescheidene, aber schöne und in wenig Figuren viel-sagende Darstellung in unserer Frauentirche zu Ravensburg religiös wertvoller und kostbarer wirkt, als jene kunstgeschichtlich so vielbewunderten Werke Italiens. Die Tiroler Mosaikwerkstätte in Innsbruck aber hat hier ein Werk geschaffen, das

Jahrhunderte und Jahrhunderte ihre ausgezeichnete Technik preisen wird. Dezel.

Maria im Aehrenkleide.

Von Pfarrer Dezel.

(Fortsetzung.)

Ein weiteres derartiges Schutzmantel-Mariabild mit dem Aehrenkleide ist ein Motivgemälde des Domes zu München und zwar in dessen St. Apollonia-Kapelle, breit angelegt, um eine zahlreiche Versammlung Schutzsuchender der geistlichen und weltlichen Stände aufzunehmen, die alle um die große Gestalt der hl. Jungfrau sich sammelndrängen, unter ihrem weit ausgebreiteten, von Engeln getragenen Mantel ihres Schutzes teilhaftig zu werden.

Als letzte Aehrenkleidmadonna führen wir ein Bild in unserer nächsten Nähe auf, das wir neulich in Weissenau bei Ravensburg, einem ehemaligen Prämonstratenser Kloster (Augia alba), gefunden haben. Es ist ein Sandstein-Relief und befindet sich in der Gottesackerkirche zu Mariatal, zehn Minuten vom Kloster entfernt und war hinter der Orgel in die Wand eingelassen. Wir sehen auch hier die hl. Jungfrau mit aufgehobenen Händen aufrecht dastehen, das überaus üppig herabfallende Haupthaar rückseitig bis über die Hälfte des Kleides herabhängend, bekleidet mit dem Spitzentragen und dem schmalen Gürtelband, dessen Ende seitlich, aber nur verkürzt herabhängt. Die Figur zeigte vor ihrer Reinigung in den Vertiefungen der Falten des Gewandes kleine Spuren von blauer Farbe und waren sicherlich in dem Gewande auch die Aehren eingemalt; die Haare waren vergoldet. Wir haben offenbar ein Motivbild vor uns, da zur Seite ein Abt mit aufgehobenen Händen und den Abtsstab im linken Arme haltend kniet; ein unter demselben angebrachter Wappenstein zeigt zwei sich kreuzende Spaten.

II.

Wenn wir nun die Inschriften unter diesen vielen und gleichartigen Bildern lesen, ergibt sich bei allem der gleiche Sinn der Darstellung: es ist, wie wir schon oben gesagt haben, die Gottesmutter Maria noch als Tempeljungfrau von Je-

rusalem abgebildet, also ein Stück vom Jugendleben Marias, wie es von den Apokryphen, insbesondere vom Pseudo-evangelium Jakobi und Pseudo-Matthäus erzählt wird. Dann aber ergeben sich noch die zwei weiteren Tatsachen: alle diese Bilder weisen auf das Vorhandensein eines Urbildes hin, nach welchem diese Aehrenkleidbilder kopiert sind und dann geben sie zugleich das Heiligtum an, wo dieses Urbild stehen soll. Denn alle diese Bilder, besonders der für das Volk zur weiteren Verbreitung bestimmte Holzschnitt von 1450—1460, sagen nichts anderes, als daß sie ein Andenken an ein bestimmtes „Heiligtum“ seien, welches besonders in weiteren Kreisen Süddeutschlands bekannt und als Wallfahrtsziel begehrt war. Als Standort für dieses Bild „der hl. Jungfrau vor ihrer Vermählung im Tempel, wo ihr die Engel dienten“ geben nun die Inschriften, so weit sie ganz zustimmen Mailand und seinen Dom an, während zwei derselben auch von einem Dona (Donna?) in der Lombarde kunden (Corte Olone, Castiglione d'Olona). Graus erhielt nun von dem gelehrten Mailänder Kunstarchäologen Diego St. Ambrogio die Nachricht von einer Marmorstatue,¹⁾ die aus dem Dom zu Mailand stammte, zuerst in die Magazine der Kirchenverwaltung und endlich von dort ins Museum di Porta Giovia; sie möge zu unsern Bildern Mariens im Aehrenkleid die genaueste Beziehung haben. Bisher wurde diese Statue für eine Darstellung der Herzogin Katharina Visconti von Mailand, Gemahlin des Herzogs Gian Galeazzo Visconti, gehalten, der die Certosa von Pavia stiftete und viel genannt wurde, wenn auch nicht mit Recht, als der eigentliche Unternehmer des Dombaues von Mailand.

„Wichtige Gründe sprachen für diese Annahme. Kein Nimbus davon wies auf eine Heilige hin, die in diesem Bilde zu erkennen sein sollte. Das Aehrenkleid ist eben gerade Regel in den häufigen Darstellungen der Skulptur und Malerei von dieser Herzogin Katharina, die, zum genauen Unterschied mit andern Frauen der gleichen Familie, immer in diesem Kleide und nicht in andern Protogewändern abgebildet wurde, wie vermutet wird, auf ihre eigene Anregung. Dann

¹⁾ E. Abbildung nächste Seite.

bildet ihren Halskragen der flammenförmige Strahlenkranz, eine heraldische Devise der Viscontis, und Pinientrone gleichen Sinnbilds für diese Familie nehmen die Mitte der Aehrenzierden ein. In der Certosa bei Pavia begegnet man dem Bilde dieser Herzogin oft, und zwar aus einem hervorragend wichtigen Grunde. Ihr Wille, ihr Gelübde, in der Form eines Testaments am 8. Januar 1390 gemacht in der Erwartung naher Geburt, war es, was ihren Gemahl bewog, die Certosa zu gründen; denn ihn bat sie, im Fall, als bei der Geburt sie stirbe, daß er die Ausführung ihres Wotums übernehme. So referiert Luca Beltrami nach Corios „Geschichte von Mailand“ in seinem Buch über die Certosa di Pavia 1895. So oft aber ihr Porträt dort gegeben wurde, erscheint sie mit jenem ährenbesäten Kleid und dem Schmuck des flammigen Strahlenkranzes um den Hals, wie jene Statue des Museums zu Mailand es zeigt. Herr Diego S. Ambrogio schloß also aus diesen sehr triftigen Gründen, jene Marmorstatue werde die Herzogin Katharina vorstellen, und fand zuerst nur Bedenken



Mailand: Marienstatue des Domes „Maria cum cohzono“.

wegen der Inschrift am langen Gürtelband, die ob der Unterbrechung desselben nur die Anfangsbuchstaben EL und den Schluß T. LVNNA noch lesen läßt. In dieser Bandinschrift sucht Herr Diego S. Ambrogio aber die Wiedergabe des biblischen Verses: „Electa ut sol pulchra ut luna“, einen Spruch, der jedenfalls über die Würde einer Fürstin hinausgeht und von der Kirche auf die heiligste Jungfrau stets bezogen wurde.“

Es wird also über allen Zweifel erhaben sein, daß diese Marmorstatue als eine Marienstatue angesehen werden muß, da ihre Ähnlichkeit mit der heiligen Jungfrau auf unsern Bildern der Aehrenkleidmadonna unzweifelhaft ist. Doch sind auch wieder solche Unterschiede zwischen dieser Marmorstatue und unsern Mariengestalten

mit dem Aehrenkleide, daß diese letztern direkte Kopien von der Mailänder Domstatue nicht wohl sein können. Die oben angeführten Unterschriften sagen zwar, daß die betreffenden Bilder nach einem Bilde vom Dome zu Mailand gemacht sind, aber geben zugleich an, daß dieses Original ein Gemälde war: „und also ist es gemalt“.

Es fragt sich nur, warum gerade die Angehörigen Süddeutschlands dieses Mailänder Bild

so oft kopierten und warum sie, während es in Mailand selbst, wie es scheint, Beachtung und Schätzung verloren hat, diese Kopien wie ein Heiligtum verehrten. Es kommt dies daher, daß die vielen in Mailand ansässigen Deutschen offenbar eine Spezialandacht zu einem derartigen wunderthätigen, von ihnen in

den Dom zu Mailand gestifteten Bilde hatten. Daß ein solches Gnadenbild im Dome zu Mailand war, besagt eine in den Annalen des Mailänder Dombaues aufgefundenen Notiz vom Jahre 1465, wonach die Deutschen in Mailand an die Dom-Fabrik eine Anfrage betreffend dieses in ihrer Heimat hochangesehenen Gnadenbildes richteten und wonach sie den Bescheid erhielten, daß das Bild beim Dombau zu Grunde gegangen sei. Die Bauleitung hielt sich aber verpflichtet, einen Ersatz dafür zu schaffen in einer Bildtafel mit der gleichen Darstellung („cum cohazono stelis deaureatis et diadema aurea“), um damit der Spezialandacht der Deutschen zu entsprechen: „in augmentum concursus devotionis Germanicorum seu Theutonicorum ad ipsam effigiam in ecclesia“, wie es in den Annalen des Dombaues heißt. Dem Beschluß der Baubehörde entsprach die Tat und der bedeutende Maler Meister Christophorus de Mottis empfing den Auftrag für das Marienbild, der ihm schon 1464 notiert war. Dieses Gemälde, also schon die zweite Darstellung der heiligen Jungfrau „cum cohazono“, muß seinen Platz im Dome anfangs an einem Pfeiler erhalten haben, was man aber abzuändern beschloß. Es wurde ein eigener Altar geschaffen und beschlossen, das Ansehen der Darstellung Mariens „cum cohazono“ durch die Erneuerung in Form eines „plastischen Marmorwerks“ auszuzeichnen. Das geschah schon nach drei Jahren durch Petro Antonio de Solario. Und diese Statue der vielgenannten und von den Angehörigen der deutschen Kolonie vielverehrten Madonna ist die dritte Darstellung unserer Mehrtenkleid-Marienbilder.

Das Mittelalter legt dieser Mailänder Darstellung den Titel „cum cohazono“ bei. Es ist dies ein lokaler Wortgebrauch, dessen Sinn unter dem Volke im Mailänder Gebiet noch fortlebt, nach welchem man vom üppigen Haarwuchs einer Person, deren Flechten lang abhingen über den Rücken, den Ausdruck *coazia coazzone* gebraucht. Gerade die aufgelösten üppigen, langwallenden Haare, die auf dem Rücken abfallen, sind es ja, was die jugendliche Gestalt dieser

Madonna am meisten und weit mehr von allen andern Darstellungen der Gottesmutter unterscheidet, als Haltung, Kleid und Gürtel es bewirken. Die Jugendlichkeit, ja Kindlichkeit ist nicht immer so stark betont, oder auch nicht in allen diesen Bildern beabsichtigt worden; wohl aber gab es der Künstler deutlich zu verstehen durch diese Art der Haupthaarbildung, daß er vor allem die Jungfrau, also in der Darlegung der Apokryphen die Tempeljungfrau vorstellen wollte. Die aufgelösten Haare sind so recht die Tracht der Jungfrauen und Graus erinnert an einen Volksgebrauch in der berühmten Mariazeller Kirche, wie zum nächtlichen Lichterumgang die Jungfrauen der Waller mit aufgelösten Haaren erscheinen und wie auch an anderen Gnadenorten im Salzburgerischen der nämliche Gebrauch bestche.

„Mariengestalten mit aufgelösten, wallenden Haaren sind aber auch unverkennbar eine Eigentümlichkeit nordischer oder bestimmt deutschmittelalterlicher Kunst. Der Süden, noch mehr der byzantinische Osten pflegt seine Madonnen nicht leicht ohne jene völlige Umhüllung des Hauptes durch den dunkelfarbigen Kopfschleier darzustellen; erst in Florentinergemälden des 15. Jahrhunderts weicht das Manteltuch, welches orientalisches die ganze Gestalt umschlingt, einer leichten Haarbinde. Man denke nur an die niederländischen Vorbilder der heiligsten Jungfrau am Genter Altar Hubert van Eycks, an so manche Madonnenbilder von Jan van Eyck herauf bis Lucas van Leyden, welche der oberdeutschen Schule die Vorbilder dafür angaben. Man sehe sich aber um nach den Marienfiguren Süddeutschlands aus dem 15. Jahrhundert und findet sie noch in den Bildern der Geburt und Kindheit Christi in den lose abwallenden Haaren gegeben. So hielt es ein Martin Schongauer, Schaffner, Hans Holbein noch in seinen zwei herrlichen Madonnen zu Solothurn und jener vom Bürgermeister Mayer trotz der Krone des Reiches, die sie ziert. Die Mulfacher, Grünenwald, Martin Schwarz von Rothenburg bringen zahlreiche Belege für diese Weise und mehrere ausgezeichnete Madonnenbilder zeigen auch unsern Albrecht Dürer am gleichen Wege. Die Eigenheit der heiligsten Jungfrau nordischer Weise mochte auch die Deutschen in Mailand anheimeln und lieb gewinnen.“

Aus den Dombauakten lernen wir also drei Marienbilder cum cohazono kennen: als erstes ein Silberbild oder eine Silberstatue der Deutschen, von dem wir aber nicht wissen ob es einen Vorläufer gehabt, oder ob etwa dieses ältere Bild durch die Gabe der Deutschen nur mit Silber verziert wurde; als zweites Bild sehen

wir das Gemälde des Christophoro de Mottis von 1466, nach welchem wohl allermeist unsere deutschen Kopien entstanden sein werden, wie Diego S. Ambrogio meint. Die Marmorstatue des Solario im Dome zu Mailand wäre dann die dritte Darstellung, an welcher die Weizenährenverzierung am Fonn des Kleides ebenfalls noch zu sehen ist. Der Altar nun aber, welcher den Titel dieser Statue zu tragen hatte, erhielt eine andere Bestimmung und es kam auch die Statue der heiligen Jungfrau von diesem Altare fort und in die Magazine der Kirche, um später dem Museum einverleibt zu werden. „So ist dann zuletzt nicht bloß die Andacht, sondern auch die Erinnerung daran in ihrer südlichen Heimat ganz erloschen und lebt nur im Norden des oberdeutschen Bodens fort in den Nachbildungen jenes einst hochverehrten Kultbildes durch die späteren Nachkommen der Germanicorum und Theutonicorum, welche in Mailands Riesen-dom besetzten vor dem hochgeschätzten Urbild.“

In den „Annalen des Mailänder Dom-banes“ ist bezüglich unserer Madonnen-darstellung nur die Rede von den aufgelösten, langabwallenden Haaren, von den Goldsternen und dem goldenen Diadem, von der Kleidtracht der heiligen Jungfrau dagegen ist in diesen Aufzeichnungen nichts gesagt und doch ist dieselbe in allen unsern nordischen Kopien mit der Bezeichnung „also ist sy gemalt im tun zu mailand“ eine ständige und auffallend jener Statue des Mailänder Domes konform, welche die letzte Ausgabe des von den Deutschen verehrten Dombilds war. Die Kleidtracht bietet drei Einzelheiten, die bemerkt werden wollen: das lange, blaue mit Goldähren verzierte Kleid, das schmale, tiefabhängende Gürtelband und den eigentümlichen Halskragen mit starken Spitzen, welche bei den älteren Exemplaren des Bildes flammenartig ausgeschweift sind. Doch als das am meisten Auffallende bei der Kleidung müssen die in das blaue Gewand eingestrenten Ähren bezeichnet werden, ja sie sind es in erster Linie, welche derartige Madonnen-darstellungen von den übrigen unterscheiden und jeder, dem ein solches Bild begegnet, erhebt unwillkürlich die Frage: was bedeuten diese Ähren? An eine Entlehnung des Ähren-

Kleides von den Ceresdarstellungen oder den Isispriesterinnen ist nicht zu denken, die in der Tat Mehrengewand tragen.

Wir geben nun, ehe wir die Ansicht des Mailänder Kunstforschers Dr. Diego S. Ambrogio über das Gewandmotiv anführen, folgende Aufzeichnungen über die Symbolik der Aehre:

Die Aehre galt als das Symbol Adams, weil er nach der Verstoßung aus dem Paradiese den Acker bauen mußte. Sie war überhaupt das Symbol der Ernte, deshalb trägt auch das Sternbild der Jungfrau, in welches die Sonne zur Erntezeit eintritt, eine Aehre, und ebenso hat die heilige Walpurgis zum Zeichen des beginnenden Pflanzenwuchses drei Ähren in der Hand.¹⁾ Sonst aber tritt die Aehre in Sage und Symbolik vielfach in Beziehung mit der heiligen Jungfrau. So weiß das Volk in der Umgegend von Berchtesgaden folgende heilige Sage zu erzählen: „Im Paradiese oder am Anfange der Zeiten hatte der Allmächtige den Menschen das Getreide als vornehmste Nahrungsfrucht in solcher Fülle mitgeteilt, daß die Ährenbüschel dudenweis an einem Halme hingen. Aber erzürnt über den menschlichen Umdank, riß Gottvater eine nach der andern ab, und so fielen sie auf der weiten Erde ab. Schon war er an der obersten und letzten: da legte die himmlische Mutter Fürsprache ein, damit die Körnlein wenigstens den Vögeln in der freien Natur zum Futter dienen möchten; und so ist die Brotf Frucht auch den Menschen erhalten geblieben.“²⁾ Auch in Ober- und Niederbayern wie im Baireutergebiet lebt die Sage, daß die Ähren einst am Halme bis auf den Boden hinabwuchsen, also der ganze Stängel voll Körner war; „weil aber das menschengeschlecht so schlecht wurde, so wollte der liebe Gott die Ähren ganz abstreifen. Da trat die hl. Jungfrau hinzu und bat, er möchte nur die Köpfelein (Köpla) für die Hühner und Kälblein stehen lassen. Der himmlische Vater willfahrte und so sind noch die jetzigen Ähren auf uns gekommen.“³⁾ Dr.

¹⁾ Menzel, Chr. Symbolik. 37. Berger, Deutsche Pflanzensagen. Stuttgart. S. 118.

²⁾ Dr. Sepp, Altbayerischer Sagenschatz. 617.

³⁾ Panzer, Beitrag zur deutschen Mythologie. München, 1855, S. 8.

Sepp¹⁾ bemerkt zu dieser Sage: „In der Salzburger Erzdiocese, wozu einst das Land bis an den Inn gehörte, ist die Madonna mit goldenen Weizenähren im blauen Mantel ein herkömmliches Altarbild.“ Wir finden auch Wallfahrtsorte der Muttergottes, an denen Ähren in Beziehung zur heiligen Jungfrau gebracht werden, so z. B. den Wallfahrtsort „Dreiähren“ bei Kolmar im Elsaß. Im Pinzgau wuchsen mitten im Winter drei Kornähren und man erbaute an jener Stelle 1694 eine Kirche zu Ehren der heiligen Jungfrau. Zu Kaltenbrunn in Tirol ist um das Marienbild Roggen und Weizen aufgesproßt. Auch der Wallfahrtsort Flochberg in unserer Diözese hat eine diesbezügliche Legende.

Ob nun und wie weit diese Legenden mit unserer Ährenkleidmadonna in Beziehung stehen, lassen wir dahingestellt und weiterer Nachforschung anheimgegeben. Dem gelehrten Kunstforscher auf dem Mailänder Gebiete, Diego S. Ambrogio, ergab sich ein anderes Herkommen dieser und der andern Gewandmotive bei der hl. Jungfrau mit dem Ährenkleide.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Maria, die unbefleckt Empfangene. Zur Jubelfeier der fünfzigjährigen Erklärung des Dogmas. Geschichtlich-theologische Darstellung. Von Ludwig Kösters, S. J. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. 8°. (VII und 274 Seiten.) Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz. Preis brosch. M. 3.60, in hocheleg. Ganzleinenband M. 4.60.

Diese Schrift aus der tüchtigen Feder eines Jesuitenpaters soll die Lehre von der unbefleckten Empfängnis in wissenschaftlicher Bearbeitung auf geschichtlicher Grundlage darstellen. Sie bietet deshalb nicht nur das vollständige Beweismaterial samt den gegenüber stehenden Schwierigkeiten, sondern verfolgt zunächst den ganzen geschichtlichen Werdegang, wie man heutzutage sagt. Damit ist zugleich eine sehr lehrreiche Illustration zu den immer wieder auftauchenden Fragen nach dem theologischen Fortschritt und der Definierbarkeit einer in der Kirche verbreiteten Lehre gegeben. Beide Gesichtspunkte werden auch eigens in sehr interessanter Weise, zum Teil im Anschluß an Perrone, beleuchtet.

Ihr Wert als Jubiläumsschrift wird erhöht u. a. durch die eingehende Darstellung des Verlaufs der Definition im Jahre 1854, die zu-

sammenfassende, überzeugende Beweisführung, durch die reiche Literaturangabe zur weiteren Behandlung von Einzelfragen, sowie durch den genauen Bericht über die Immaculata in der Kunst. Letzterer hat uns besonders interessiert. Die Kunst, sagt der Verfasser, konnte das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis in sinnlich wahrnehmbarer Form nur andeuten, mochte sie historisch oder symbolisch vorgehen. Der historischen Methode verdanken wir die ältesten bekannten Bilder der Empfängnis Marias, von welchen allerdings keines vor dem 15. Jahrhundert entstanden ist (s. Annabilder: Joachim und Anna u. s. w.). Zu den historischen Darstellungen wird auch die Darstellung auf der „wunderbaren Medaille“ gerechnet und dabei bemerkt, daß sie mehr zur Gnadenvermittlung als zur Ver sinnbildung der eigenen Gnadenfülle der Jungfrau passe. Hieher dürften ferner die seit der Erscheinung des Jahres 1856 beliebten Bilder u. l. Frau v. Lourdes gehören, welche in den Statuen der Grotte und des Hauptaltars zu Lourdes ihr Vorbild haben.

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts mußten die historischen Darstellungen vor den symbolischen zurücktreten. Berühmt und typisch geworden ist das aus dem Jahre 1513 stammende Titelbild, welches S. Etienne dem bekannten Werke des Elciroväus vorbrudte. In der Glorie, der Höhe erscheint Gott Vater, der aus dem sternenförmigen Wolkengebirge herab der Jungfrau den Segen spendet, welchen sie andächtig mit über der Brust gekreuzten Händen entgegennimmt. Der Vater spricht: „Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te“. Einige Strahlen fallen von seinem Lichtglanz auf das Haupt Mariens. Nicht weniger als 15 Symbole mit erklärenden Aufschriften umgeben von allen Seiten die begnadigte Gestalt. Einen ähnlichen Typus verlangt auch der Kardinal Fr. Borromäus, nur daß er die Jungfrau in sitzender Stellung gemalt wissen will. Während man aber seit dem 15. Jahrhundert Maria gewöhnlich ohne das Jesuskind darstellte, gab ihr der Orden des hl. Franziskus vielfach das göttliche Kind in die Arme. Dieses trug ein langes Kreuz, welches unten in eine Lanze auslaufend, zugleich mit dem Fuße Marias das Schlangenhaupt durchbohrte. Es sollte damit der Gedanke ausgesprochen werden, daß Maria nur in Kraft der Verdienste Christi und zumal seines Kreuzestodes den höllischen Drachen überwunden. In dem Titelbild zu der „Militia immaculatae conceptionis“ des P. Petrus de Alva und Astorga aus dem Jahre 1668 fehlt das göttliche Kind, die Lanze führt die Rechte der hl. Jungfrau. — Einen bedeutenden Fortschritt in der künstlerischen Auffassung und Darstellung der Immaculata zeigt das Bild des Juan de las Roelas aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, welches sich heute noch in der Kathedrale zu Sevilla befindet. Eine reine Mädchengestalt steht betend und mit niedergeschlagenen Augen auf der Mondsfichel, statt der Sonne umgibt sie ein goldener Lichtglanz; über ihrem Haupte halten zwei Engel die Sternentrone. Die Kleidung zeigt die für Marienbilder hergebrachten Farben blau und rot; aber das Rot ist in eine leichte Rosenfarbe übergegangen. Oben erscheint die allerheiligste Dreieinigkeitsheit. Unten aus der Finsternis grinst

¹⁾ 1, c, 618,

eine Schar schwarzer Teufel ohnmächtig empor. Cherubim, welche zu beiden Seiten von Marias Füßen in Reihen aufgestellt sind, halten ihnen kristallene Schilde entgegen. Die rechts und links vom Kopfe der Jungfrau schwebenden Engel tragen Ketten von aneinander gereihten Bildchen, auf welchen noch sinnbildliche Bezeichnungen Marias angebracht sind. Also immer noch das schwerfällige Beiwerk. „Aber jetzt näherte sich die religiöse Begeisterung der würdigen Form für ihr Ideal, wenn sie auch in einzelnen Punkten zu sehr mit der künstlerischen Ueberlieferung brach. Es genügte ihr das Bild der über alles Irdische erhabenen dastehenden Jungfrau. Selbst die aus der geheimen Offenbarung stammenden Zeichen treten sehr zurück. Nur der Mond zu ihren Füßen bleibt, während die Schlange höchstens in der Tiefe ohnmächtig dräut. An die Sonne erinnert nur mehr der goldfarbige Lichtton, von dem sich aber die noch hellere Gestalt in weißem Gewande leuchtend abhebt. Das Himmelsgewölbe um die Jungfrau herum wird von den Engeln ohne symbolische Beigaben belebt. Das ist die Darstellungsform von Murillo (1618—1682), in dessen Geist so viele Bilder des 19. Jahrhunderts gemalt sind.“

Wir haben den Inhalt dieses Abschnittes etwas genauer angegeben, weil wir auf diese Weise unsere früheren Artikel über die Bilder der unbefleckten Empfängnis noch ergänzen zu können glaubten. Ueberhaupt haben wir aus dem Buche sehr viel gelernt; dasselbe dürfte sich namentlich als Geschenkband für Geistliche sehr gut eignen. Vollmariningen. Reiter.

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Deuron, mit einleitendem und erklärendem Text von Dr. Paul Wilhelm v. Keppler, Bischof von Rottenburg. Vierte Aufl. Freiburg, Herder. Halblwd.-Mappe M. 12.

Daß eine künstlerische Publikation wie die vorliegende in vierter Auflage erscheinen kann, ist ein ehrenvolles Zeugnis sowohl für den inneren Wert des Gebotenen als für den Geschmack unseres christlichen Volkes. Die Deuroner Malerei scheint zunächst sehr wenig danach angetan, sich die Gunst eines Publikums von heute zu gewinnen. Ihre Werke haben nichts Einschmeichelndes, sie bestechen die Phantasie des Beschauers nicht durch originelle Einfälle, das Auge nicht durch den Schmelz der Farbe. Kühn bewegte Gestalten oder den gemütvollen Zauber der Idylle, oder das Derb-Populäre mittelalterlicher Passionsbilder darf man in ihnen nicht suchen. Ja, wer sein Auge an den äußerlich und technisch so vollendet gemachten Werken der Modernen geschult hat, dem wird an den reliefartig nebeneinander gestellten Deuroner Gestalten manches Steife, manche Härte in Zeichnung und Komposition nicht entgehen. Der ästhetisierende Schöngest, der bloß künstlerischen Genuß sucht, wird in dieser Art von Malerei keine volle Befriedigung finden. Dagegen fühlt der gläubige Christ, mag ihn auch manches anfangs etwas fremdartig berühren, je länger er diese ernsten Gestalten be-

trachtet, umso mehr eine verwandte Saite in seiner Seele mitklingen. Diese Darstellungen der einzelnen Szenen des Leidensweges Christi sind ganz geboren aus Gebet und Betrachtung und suchen nicht das Gefallen des Beschauers sondern seine Erbauung und Andacht zu wecken. Es ist, wie der hochwürdigste Bischof Keppler in seiner feinsinnigen Erklärung ausführt, eine echt „monastische Kunst“. Ein unnenntbar leutscher Hauch liegt über diesen Schöpfungen, es spricht aus ihnen der Geist klösterlichen Friedens, klösterlicher Ordnung und Entsagung, der bei aller inneren Strenge doch wieder so liebenswürdig anmutet. Wir möchten keineswegs wünschen, daß etwa unsere gesamte religiöse Kunst diese Bahnen beträte, eine Nachahmung der Deuroner wäre eine unerträgliche Geschmacklosigkeit, aber wir können es wohl verstehen, wenn der katholische Stuttgarter, der sich aus dem Gewühle des überfeinerten Großstadtlebens in seine Marienkirche flüchtet, vor diesen Stationen sich in eine Atmosphäre himmlischen Gottesfriedens erheben fühlt und daß ihm dieselben vielleicht gegen eine Galerie „moderner“ Meisterwerke nicht feil wären.

Unter den verschiedenen christlichen „Prachtwerken“ können wir das vorliegende mit gutem Gewissen immer noch als eines der gebiegensten empfehlen.

B.

D.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. IV Dürer. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 10.

Ein Stück grauen Theoretikers steckt jedem Deutschen im Hut, die Welt, auch die der Kunst, möchte er am liebsten aus Büchern und gelehrten Abhandlungen kennen lernen. Und doch ist eine einzige, selbständig an den Werken eines Meisters gemachte Beobachtung für dessen Verständnis mehr wert als alle aus kunstwissenschaftlicher Literatur zusammengelesene Kenntnis. Nun haben wir auch unseren Dürer in einer prächtigen und dazu recht billigen Gesamtausgabe, die unseres Erachtens in der Bibliothek jedes gebildeten Deutschen stehen müßte. Der Text des Buches ist mehr Nebensache, doch bietet er, von Dr. Scherer geschrieben, in aller Kürze das Wichtigste aus des Meisters Leben und Schaffen. Wir schlagen die Bilder auf, in 447 trefflichen Reproduktionen ziehen die Gemälde, Kupferstiche, Holzschnitte an uns vorüber, darunter viele, denen wir hier zum erstenmal begegnen. Da tritt er uns entgegen, der ganze Dürer, ehrlich-bescheiden, treuherzig, manchmal unbeholfen und fast spießbürgerlich und dann wieder so tiefinnig und gedankengewaltig, — das rechte Abbild des Deutschen. Möge der vorliegende stattliche Band der großen Gemeinde der Dürer-Berehrer recht viele neue Freunde und Anhänger werben. Dem rührigen, opferwilligen Verlag sei schließlich noch eine Bitte vorgelegt. Bei der Dürer-Ausgabe fanden auch Stiche und Holzschnitte Berücksichtigung. Wie wäre es mit einem Ergänzungsband zu „Rembrandt“: „Stiche und Radierungen“?

B.

D.

Siezu eine Kunstbeilage:

Weissenau: Maria im Lehrentleid.

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Mr. 3.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. 1905.

Die neue Kirche in Mochenwangen.

Bezüglich der alten Kirche in Mochenwangen und der ehemaligen Parochialverhältnisse zwischen Mochenwangen und der ehemaligen Mutterkirche Wolpertswende läßt uns Herr Vikar G. Merk in Ravensburg folgende Notizen gütigst zukommen:

Schon im Jahre 1831 gelegentlich des Schulhausbaues in Wolpertswende kam auch die Frage eines Kirchen-Neubaus in Wolpertswende, wegen der „ohnedies fehlerhaften Konstruktion“ und der „von Jahr zu Jahr sich mehrenden Bevölkerung“ in Fluß. Was aber damals für die Mutterkirche angestrebt wurde, sollte die Filiale Mochenwangen — bis 1843 nach Wolpertswende eingepfarrt — nach 73 Jahren als ihr Eigentum erhalten und an Stelle der Loretenkapelle sollte die neue Pfarrkirche treten.

Die St. Lauretenkapelle wurde 1719 von der Frau Maria Klara Eva Eleonora verwitweten Freifrau v. Thurn geb. Frein v. Heidenheim aus eigenen Mitteln und Kosten erbaut und laut Ravensburger Ratsprotokoll (Spitalarchiv Ravensburg) vom 14. September 1719 ließ die Gemeinde Mochenwangen durch Joseph Bieg und Michael Berlinger vortragen, daß sie „zur Erhaltung der außerbauenden Kapelle“ einige Jauchert Feld beim alten Bildstock stiften wollen und baten den Magistrat Ravensburg als Lehen- und Gerichtsherrn um Bestätigung“, die auch gegeben wurde.

25. Jan. 1728 stiftete obige Frau zu der Kapelle auch ein Benefizium mit 4400 fl. mit der Verpflichtung von vier

heiligen Messen für die Häuser Heidenheim, Spät und Niedheim in der Woche. Jeden Abend sollte der Rosenkranz gebetet werden mit fünf Vaterunser und fünf Ave und ebensovielen Ehre sei Gott zu Ehren der heiligen fünf Wunden. Der Benefiziat sollte auch für die Wallfahrer die Stelle eines Pönitentiars vertreten und sollte an den Tagen, wo die Pilgrime in größerer Anzahl zu kommen pflegen ohne Stellvertretung nicht abwesend sein. Im übrigen sollte er von der Pfarrei Wolpertswende ganz exempt sein und nur „auf freundliches Ansuchen“ dort in Spendung der Sakramente, Predigt und Kinderlehr Anshilfe leisten. Jahrtage sollte der Benefiziat nicht annehmen und die Bewohner von Mochenwangen vom Besuch des Gottesdienstes an Sonn- und Feiertagen in Wolpertswende nicht abhalten. Als Bauschilling sollte er zum Pfriindhaus 5 fl. geben (Spital- und Stadtarchiv).

Nach einem für den Pfarrer von Wolpertswende sehr vorteilhaften Projekt zwischen Wolpertswende und Mochenwangen von 1723 schon zu schließen, betrug die Seelenzahl Mochenwangen ein Drittel der Gesamtpfarrei und der zukünftige Benefiziat sollte Mochenwangen und Greith ganz versehen, dem Pfarrer von Wolpertswende für abgehende Stöl 10 fl. jährlich bezahlen, dabei aber kein Baptisterium in Mochenwangen errichten und an St. Gangulf die heilige Messe in Wolpertswende lesen. Dem Mesner sollten seine Einkünfte in Mochenwangen und Greith an Brot, Leutgarben und Geld und Eier verbleiben. In der Kapelle sollte niemand

das Begräbnis gestattet werden außer dem jeweiligen Kaplan und Oberamtsverwalter Johann Vinzenz Höcht und dessen Hausfrauen, aber nur mit Erlaubnis des Ordinariats in Konstanz. Der katholische Magistrat in Ravensburg sollte das nötige Bau- und Brennholz umsonst liefern, die Mochenwanger aber, weil ihnen durch die Stiftung einer Kaplanei der beschwerliche, bergige und weite Weg abgenommen werde, sollten daselbe hauen und durch die, welche Pferde und Ochsen besitzen, kostenlos geführt werden.

Im Jahre 1868 wurde in Mochenwangen eine Papierfabrik erbaut und die Folge davon war, daß der Ort sich vergrößerte und auch das Bedürfnis einer größeren Kirche sich schon ziemlich fühlbar machte. Daß man aber damals noch nicht hoffte, irgendwie die Mittel zu einem Neubau der Kirche — an eine Erweiterung derselben konnte infolge ihrer Lage niemals gedacht werden — zusammen zu bringen, geht schon daraus hervor, daß man noch im Jahre 1878 das alte Kirchlein neu ausmalte. Der erste Fonds zu einem Neubau der Kirche wurde 1883 gelegt und zwar durch einen Beitrag des hochw. Bischofs v. Hefele im Betrag von 2000 Mark. Am 1. April 1891 belief sich der Baufonds auf 5080 Mark. Nun aber bekam im Mai 1891 die Pfarrgemeinde Mochenwangen in der Person des Pfarrers und Schulinspektors Eisele einen neuen Seelsorger und dieser nahm sich alsbald mit aller Energie und Ausdauer des Neubaus der Kirche an; er veranstaltete Sammlungen in der Gemeinde und gründete alsbald einen Kirchenbauverein, auch erwirkte er 1901 von der kgl. Regierung die Erlaubnis zu einer Lotterie, welche die Barsumme von 33 000 Mark ergab. Am 1. April 1903 betrug der ganze Fonds rund 80 000 Mark und nun wurde der Bau in Angriff genommen. Es wurde zugleich der Vorstand des Diözesanbauvereins beauftragt, für die innere Ausstattung einen Kostenüberschlag zu machen und kam derselbe auf die Summe von 25 000 Mark. Zur Uebernahme dieser ganzen großen Summe nun aber fand sich ein Wohltäter in der Person des hochw. Herrn Pfarrers Kaiser in Amtzell, der von Mochenwangen ge-

bürtig ist und seiner Heimatgemeinde damit ein großartiges, die Pfarrangehörigen zu immerwährendem Danke verpflichtendes Geschenk gemacht hat.

Was die Lage der neuen Kirche betrifft, so konnte diese erste Frage bei Beginn des Baues sehr günstig gelöst werden. Fast mitten im Orte und an bevorzugter Stelle findet sich ein Hügel, den vorher ein altes, malerisches Bauernhaus besetzt hatte und mit den anstoßenden Bauerngärten so viel Raum bot, daß der Neubau eine auf allen Seiten vollkommen freie Lage erhielt.

Welchen Stil sollte die neue Kirche erhalten? Jedenfalls einen solchen, der bei möglichst haushälterischen Kosten für die sich stets vergrößernde Pfarrgemeinde auch späterhin noch Raum genug böte. Architekt Cades in Stuttgart, der Erbauer dieser Kirche, der diesem praktischen Wunsche in unserm Lande schon so oft nachgekommen, wußte auch hier zu helfen und mit praktischer Lösung zugleich architektonische Schönheit und monumentalen Charakter zu verbinden. Die neue Kirche repräsentiert eine einschiffige, gotisch gewölbte Halle, mit innen, durch Quertonnen versteiften Deckenstützen. Es folgte hier der Baumeister der altitalienischen Tradition, die Mauern in stützende und raumabschließende Teile zu zerlegen, wobei die Mauern verhältnismäßig dünn gehalten werden konnten, weil die nach innen gezogenen Streben die massiven Decken tragen. In der ganzen Anlage der Kirche aber greift der Architekt eigentlich auf die älteste Zeit des Kirchenbaues, auf die konstantinische Bauart zurück. In der konstantinischen Basilika haben wir nämlich bereits die fertige Kirchenform vor uns und obgleich keine der noch bestehenden Basiliken aus der Regierungszeit Konstantins unverfehrt erhalten ist, können wir uns doch von ihnen ein ziemlich genaues Bild machen. Es treten danach in dem Grundplane dieser Basiliken manche Verschiedenheiten hervor: wir treffen Grundpläne mit und ohne Querschiff und Atrium, Pläne mit einer oder mehreren Apsiden, namentlich aber finden wir schon in dieser konstantinischen Zeit ein- und mehrschiffige Anlagen. Während nun der Norden von der lateinischen, drei-

schiffigen Basilika ausgeht, finden wir im südlichen Frankreich — vor dem 13. Jahrhundert — Spuren kirchlicher Bauten antiker Disposition, deren Typus gerade diese einschiffigen Konstantinsbasiliken sind. Und dieses rationelle Konstruktionsprinzip wirkte dann auch durch das ganze Mittelalter, die Renaissance und das Barock hindurch fort. Man fand nämlich von selbst heraus, daß, namentlich bei kleineren Landkirchen, eine dreischiffige Basilika für Abhaltung des Gottesdienstes nur ganz ungünstig, unpraktisch wirken konnte. Was P. Kuhn in seiner „Allgemeinen Kunstgeschichte“ über die ästhetische Bedeutung der altchristlichen Basilika sagt, gilt auch hier: Der Zweck und die Idee eines christlichen, sagen wir hier näherhin eines katholischen Gotteshauses, fordert für die Teilnehmer an der religiösen Feier einen begrenzten, großen, weiten Raum, welcher sich vor dem Bilde des Eintretenden sofort als ein einheitliches Ganzes, aber mit einer festen und bestimmten Gliederung und mit einer klar ausgesprochenen, zwingenden Richtigkeits einheit auf eine bevorzugte, wichtigste Stelle im Raumabschluß entfaltet. Und diese bevorzugte, wichtigste Stelle ist der Altar mit dem Allerheiligsten.

Es ist nun in unserm Lande Württemberg das unbestreitbare Verdienst des Architekten C a d e s, diesen bewährten Konstruktionsmodus wieder hervorgeholt und in den vielen Neubauten, die er in unserer Diözese bisher erstellt hat, in der glücklichsten Weise durchgeführt und so bahnbrechend gewirkt zu haben. Wir finden von ihm solche einschiffige, gewölbte Hallenkirchen in Bernsfelden, Ebingen, Dieterskirch, Urach, Untertürkheim und Jßny. Während Bernsfelden und Ebingen noch Flachdecken, bezw. Holztornen zeigen, finden sich in Dieterskirch und Urach romanische Gratgewölbe, in Jßny und Untertürkheim schließlich Rippenengewölbe.

Die letzte Kirche nun, die C a d e s in diesem Konstruktionsmodus erbaute, ist unser neues Gotteshaus in M o c h e n w a n g e n, über dessen Architektur noch folgendes bemerkt sei: Die Umfassungsmauern sind bei $\frac{1}{2}$ Meter Stärke 9,30 Meter hoch. Die Seitengangtornen, welche mit den Wandbögen des Hauptgewölbes

zusammenfallen, nehmen einen beträchtlichen Teil des Schubes der kuppelartigen Kreuzgewölbe auf, so daß die Arkaden- oder Scheidebogenwände auf 38 Zentimeter Dicke reduziert werden konnten. Um bei den verhältnismäßig niedrigen Umfassungen im Innern die entsprechende Höhe zu gewinnen, ist das Hauptgewölbe unbeschadet genügender Erhellung, in den Dachraum gerückt.

Die barocken Grundrisse entsprechendemäßige Einziehung des Chores bewirkt eine wesentlich perspektivische Vertiefung des Schiffraumes, und mit Rücksicht auf vollere, weichere Wirkung ist die Apsis innen im Halbkreis geschlossen, während sie außen, der heimischen Ziegelbedeckung wegen ein halbes Zehneck bildet. Das fünfteilige Rippenkreuzgewölbe — eine französische Konstruktion des 12. Jahrhunderts — ist durch die hohe Lage der Fenster begründet. Das Äußere der Kirche zeigt bei massiver Fassung der Mauerecken, Türen und Fenster geweißten glatten Verputz; sämtliche Dächer sind mit Dachplatten, sogenannten Biberichwänzen, gedeckt und können somit vom einfachsten Landmaurer ohne große Kosten und Umstände repariert werden.

Die einzelnen Dimensionen der Kirche sind folgende:

Schiffweite ohne Gänge	10,15	Meter
Schiffweite mit Gängen	14,31	„
Seitengangweite	1,70	„
Vorchorweite	9,63	„
Apsisweite	7,55	„
Lichte Länge des Schiffes	34,46	„
Lichte Länge des Chores	9,75	„
Sakristei-Länge	7,30	„
Sakristei-Weite	4,58	„
Äußere Gesamtlänge	46,37	„
Lichthöhe des Schiffes	12,30	„
Turm 5,9 lang u. breit, Höhe	27,00	„
Turmhelm	13,00	„

An Sitzplätzen hat die Kirche für Erwachsene:

im Schiff	540
auf der Empore	40
für Kinder	120

zusammen 700 Sitzplätze

Was die Kosten des Baues anlangt, so kam der Rohbau auf 99 000 Mark, der Gesamtaufwand für die neue Kirche auf rund 143 000 Mark. D e g e l.

Maria vom Blute.

Ein italienisches Gnadenbild im Schwabenland. Von Dompräbendar D. Gageur in Rottenburg.

Aus dem ehemaligen Paulinerkloster Hohrhalben bei Rottenburg, an das nur noch der sog. „Hohrhalberhof“ (Domherrnwohnung) erinnert, ist noch ein altes Madonnenbild erhalten. Von der Stirne der Madonna rinnen Blutstropfen über das auf dem Schoße sitzende, ganz bekleidete Kind herab. Letzteres trägt in der Linken ein Schriftband mit den tiefsinnigen Worten: in gremio matris sedet sapientia Patris. Darunter steht: *Ritrato De La Imagine Miracolosa Madonna de Re in Valle Di Vigizzo.*

Eine Nachforschung in Ne (Piemont, Diözese Novara) bestätigte die naheliegende Vermutung, daß daselbe ein altes

Wallfahrtsbild ist. Einem von dem Erzpriester von Ne, J. A. Peretti, gütigst zur Verfügung gestellten Wallfahrtsbüchlein (Il santuario di Re in Val Vigizzo, Parma

1898) entnehmen wir folgende Notizen über das dortige Gnadenbild.

In dem einsamen Gebirgstal Val Vigizzo befand sich an dem alten Mauritiuskirchlein von Ne neben der Türe ein Madonnenbild mit dem Kinde, das die Andächtigen vor dem Eintritt in die Kirche mit dem Finger wie zum Gruße zu berühren pflegten. Am 29. April 1494 warf ein gewisser Zuccone in heller Wut über seine Spielverluste in der Ortsschenke

einen Stein gegen das Bild. Die ersten Kirchenbesucher bemerkten in der Frühe des folgenden Tags, wie aus einer sichtbaren Stirnwunde der Madonna Blut herabfloß. Der herbeigerufene Pfarrer ließ in Gegenwart der herzugeströmten Menge das Blut in Tüchern auffangen und in einem Kelche bewahren. Das Blutfließen dauerte nun mit Unterbrechungen bis zum 18. Mai desselben Jahres. Ueber diese auffallende Erscheinung liegen

zwei schriftliche Urkunden vor, die eine vom damaligen Amtmann der zu Mailand gehörigen Landschaft

Daniele de Crispi, die andere von dessen Nachfolger Angelo Romano, der als Zweifler gekommen war,

nach eifriger Nachforschung jedoch schriftlich der Wahrheit Zeugnis geben wollte. Das

Bild wurde später aus der Wand gehoben und auf einen Altar gebracht, über dem sich bald eine geräumige Kirche erhob. Nachdem bereits vor Jahren ein großes Pilgerhaus in



Maria vom Blute
(das Bild von Hohrhalben, Ochsenhausen etc., Kopie des Alettaner Bildes).

Ne erstanden, wurde bei der vierten Säcularfeier der Wallfahrt der Plan zur Erbauung einer neuen, großartigen Kirche gefaßt.

Das Gnadenbild fand schnell große Verbreitung, da die vielen Auswanderer des Tales ein Abbild ihrer Madonna als Andenken an die Heimat und Schutzmittel gegen die Gefahren der Seele mitzunehmen pflegten.

Auch in unserer Diözese finden sich mehrere Kopien in Del von dem Gnaden-

bild; soweit wir bis jetzt in Erfahrung bringen konnten, außer dem hier abgebildeten, ein allerdings sehr defektes in der bischöflichen Galerie, je eines in Vergatreute und in Ochsenhausen; in Baden kennen wir solche in Offenburg in Kirche und Pfarrhaus; eines soll in Oberkirch sein. Die genannten Bilder sind nach den erhaltenen Mitteilungen der betr. Pfarrämter dem uns vorliegenden gleich; ebenso das Wallfahrtsbild im Kapuzinerkloster zu Dillingen.

Eine uns gütigst übersandte Photographie vom Gnadenbild in Ne ließ aber sofort einen Unterschied zwischen diesem und den obgenannten Bildern erkennen. Das Originalbild von Ne zeigt ganz anderen mehr modernen Stil; die Körperformen sind voller und weicher; die Mutter hält in der hochgehobenen Rechten eine Kose. Auf den andern Bildern zeigen die Figuren noch ganz die strenge, würdevolle Haltung des alten Madonnenbildes, sogar mit byzantinischen Anklängen. Der rechte Arm der Mutter ist nicht sichtbar, ihr Mantel ist mit großen Schriftzeichen geschmückt.

Woher nun dieser Unterschied? Aus der Geschichte der Wallfahrt in Ne erfahren wir, daß der berühmte Gnadenort im Lauf der Zeit mehrere Filialien erhielt, so in Genua, Mailand, Eppan, Schlierbach und Klattau.

Letzteres erlangte eine besondere Berühmtheit, weil daselbst das Blutwunder sich wiederholte.

Ueber dieses Gnadenbild gibt uns außer dem italienischen Büchlein eine alte Beschreibung aus Prag Auskunft. (Marianischer Gnaden-Brunnen-Quell. In der kgl. Stadt Klattau [Druckfehler! im Kontext steht immer richtig Klattau] in Böhmeib. Mit Bericht vom H: Blutschwizen-Wunder-Bild.) Ein gewisser Bartolomäus Rygoli (nach dem ital. Text: B. Ricolt?), Kaminfeger, später Hausbesitzer und Bürger in Klattau, verzichtete zu Gunsten seines Bruders in Ne auf die ganze „Verlassenschaft“ und verlangte nur das hochgeehrte Familienerbstück, das blutende Madonnenbild. Nach dessen Empfang ließ der glückliche Besitzer sich und seine Frau zu beiden Seiten der Madonna himmeln. Die eigene innige Verehrung

dieses Bildes wußten sie bald auch auf andere zu übertragen. Nach dem Tode der kinderlosen Besitzer erbte deren Adoptivtochter Anna, Töchterlein der Anna Rymerin (ital. Text: Anna Benner) das Bild. Später vermählte diese sich mit dem Schneider Andreas Hirschberger (ital. Hirsperg).



Maria vom Blute.
Das Originalbild von Ne.

Am 8. Juli 1685 wiederholte sich an diesem Bild das Blutwunder von Ne, nachdem eine geplante Veräußerung des Bildes durch mehrere auffallende Erkrankungen in der Familie verhindert worden war. Nach peinlich genauer Prüfung der Aussagen von Augenzeugen durch mehrere Kommissionen wurde die Ausstellung des Bildes in der Kirche gestattet von dem damaligen Prager Erzbischof, Reichsgraf Joh. Friedr. von Waldstein (ital. Text: Vallenstein). Von jener Zeit an fand das Gnadenbild der blutenden Madonna große Verbreitung zumal in Böhmen, Oberösterreich und Bayern.

Dem Bilde in Klattau entsprechen nun ganz unsere Kopien, nur daß die beiden Motivporträts fehlen. Auch die Inschrift

ist dieselbe: Ritrato della Imagine . . .
de Re . . .

Offenbar ist demnach die Verbreitung des Bildes in unsere Gegend nicht von Ne selbst ausgegangen, sondern von Klattau, nachdem sich dort das Blutwunder wiederholt hatte.

Für Vergatreute ist diese Annahme verbürgt. Nach einer Notiz des Herrn Dekans Eggmann wurde das dortige Bild im Mai 1686 (also schon ein Jahr nach jenem Wunder) dem damaligen Pfarrer Joh. Michael Reitingen von dessen Schwager, dem Klattauer Bürgermeister und Organisten Joh. Jakob Tzplyk zugesandt. Der Pfarrer baute dann die Kirche dem Bild zu Ehren um.

Das Dillinger Bild wurde 1697 von einer fremden Bauersfrau zuerst einem Bräuhäusverwalter verkauft, der es nach einem Traume dem im Bau begriffenen Kapuzinerkloster schenkte. (S. das Gnadenbild . . . in Dillingen, Verlag von Auer, Donauwörth 1889 S. 24.) Schon die Jahreszahl legt es nahe, daß auch dieses Gnadenbild der allmählich sich ausbreitenden Verehrung des Klattauerbildes seinen Ursprung verdankt, obwohl in dem Wallfahrtsbüchlein nur von Ne, nie aber von Klattau die Rede ist. Die vollständige Gleichheit (abgef. von der goldenen Krone) mit dem Klattauerbild und Verschiedenheit von dem photographischen Bild von Ne schließen vollends jeden Zweifel aus. Die Bemerkung in dem Dillinger Wallfahrtsbüchlein S. 24 und 39, das Bild sei „eine ganz treue Kopie des ursprünglichen Gnadenbilds in Ne“ bedarf also der Restriktion auf das Wesentliche.

Das Pragerbüchlein über das Klattauerbild (jedenfalls nicht vor 1712, der spätesten darin datierten wunderb. Heilung) enthält auf seinem Titelblatt auch eine „interpretatio literarum super imagine cruenta“.

Danach bedeuten die Initialen auf dem Mantel der Madonna:

Virgo	Voluptatis.
Virginum, Maria	Ave, Honor
Ave	Virginitatis.
Ave	Jesu Mater
Paradisus	Virgo
	Ave.

Da die Abstammung des Klattauer Bildes und der von ihm abstammenden deutschen blutenden Madonnenbilder vom Gnadenbild in Ne historisch feststeht, scheint die starke Differenz zwischen diesem und jenen noch eine Erklärung zu fordern. Nach dem Prager Büchlein hat der erste Besitzer des Klattauer Bildes, bald nachdem er es aus Ne empfangen, einige Aenderungen an demselben vornehmen lassen, indem er sich „knugend auf einer Seithen, auf der andern aber sein Eheweib abmahlen“ ließ, „in- gleichen die rechte Brust der Mutter Gottes, so entblößet war (gleichwie das Bild im Welschland gemahlet wird) verstreichen“ ließ. Letztere Notiz erscheint nicht recht glaubhaft, da weder am Klattauerbild eine Spur einer solchen Uebermalung, noch am Original in Ne eine Spur jenes „welchen Brauches“ wahrzunehmen ist, — dieser auch in eine solche Madonnendarstellung sehr schlecht hineinpassen würde.

Eines aber wird dieser Notiz zu entnehmen sein und zur Erklärung der Differenzen dienen können: zweifellos wurde das Blutbild zu verschiedenen Zeiten mancherlei Umbildungen unterworfen. Die vielen mit mehr oder weniger Kunst gefertigten, mehr oder weniger getreuen (vielleicht auch zuweilen an andere alte Marienbilder sich anlehnenden) Kopien halfen auch mit, den ursprünglichen Stil und Charakter zu verändern.

Das Fehlen der erhobenen Rechten mit der dreifachen Rose erklärt sich durch das auf Seite 29 angebrachte Votivporträt, das unter dem Mantel Schutz finden sollte. Auch unseren schwäbischen Bildern fehlen die zwei Porträts, aber die Klattauer Stellung ist sonst unverändert geblieben.

Vorstehendes mag Anstoß geben zu weiteren Nachforschungen über dieses ikonographisch und legendarisch interessante Marienbild, welches einst auch im schwäbischen Volke wohl bekannt war, im Lauf der Zeiten aber samt seiner Legende fast ganz in Vergessenheit geriet. Auch die Andachtsbilder haben ihre Geschichte.

Katakombenmalerei und moderne Sepulkralkunst.

Von Pfarrverw. Drexler in Heudorf bei Mengen.

(Fortsetzung statt Schluß.)

2. Die Fürsorge der Seligen für die noch zu richtenden Seelen.

„Es ist dem Menschen bestimmt, einmal zu sterben, dann aber folgt das Gericht“, schreibt der Verfasser des Hebräerbrieves (9, 27). In seinem zweiten Briefe an die Korinther (5, 10) bemerkt der Apostel Paulus: „Wir alle müssen vor dem Richterstuhle Christi erscheinen.“ Der hl. Johannes endlich läßt den Herrn sagen (5, 22): „Der Vater richtet niemanden, sondern hat das ganze Gericht dem Sohne übergeben.“ Christus also ist der Richter der Verstorbenen. Viele Grabinschriften erinnern daran, aber sie unterscheiden zugleich deutlich ein doppeltes Gericht, das allgemeine bei der Auferstehung am jüngsten Tage und das besondere Gericht unmittelbar nach dem Tode. Bei letzterem werden ganz analog der weltlichen Prozeßordnung drei Faktoren auseinandergehalten: der Richter (Christus) mit oder ohne Beisassen (Apostel), die Verstorbenen, welche gerichtet werden sollen, und die Advocati (Heilige, besonders Märtyrer), welche die vorgeladene Seele dem göttlichen Richter empfehlen und um ein gnädiges Urteil bitten. In einer Inschrift der Katakombe der hl. Kyriaka werden die Märtyrer ausdrücklich »Advocati apud Deum et Christum« genannt. — Von den 14 Gemälden, welche Wilpert hieher zählt, seien folgende genannt.

Die vollständigste und klarste Darstellung des besonderen Gerichtes bietet ein Fresko in der Katakombe des hl. Hermes aus dem Ende des vierten Jahrhunderts. In der Mitte der Scene sitzt auf einem hohen Podium mit vier Stufen Christus als Richter. In der Linken hält er eine offene Rolle (das Verzeichnis der guten und bösen Werke), mit der Rechten berührt er den Kopf eines auf ebener Erde stehenden Gläubigen. Zu beiden Seiten von diesen stehen zwei Heilige. Sie haben in der Linken eine geschlossene Rolle und weisen mit der Rechten auf ihren Klienten hin, als wollten sie ihn verteidigen. Sie

fungieren also in der Tat als seine „Sachwalter“. Der Urteilspruch ist schon gefällt, und zwar in günstigem Sinne. Daran erinnert die auf dem Haupte des Verstorbenen ruhende rechte Hand des Richters. Auch die Haltung des ersteren als Drans kennzeichnet ihn als einen der Seligkeit Teilhaftigen. Man könnte also unter das Bild dieselben Worte schreiben, welche in einer Katakombe in Vercelli über dem Grabe eines Priesters namens Sar-mata stehen, welcher zwischen den Gräbern zweier Märtyrer beigesetzt wurde:

O felix, gemino meruit qui Martyre duci

Ad Dominum meliore via requiemque mereri!

[O der Glückliche, der es verdient hat, von zwei Märtyrern auf dem besseren Weg zum Herrn begleitet und des Friedens teilhaftig zu werden!] — Eine ganz ähnliche Darstellung befindet sich in der syrischen Nekropole Cassia. Als Fürsprecher fungieren die Apostelfürsten Petrus und Paulus, was durch beigefügte Inschriften erklärt ist.

Auf verschiedenen Bildern sind den göttlichen Richtern Beisassen gegeben, welche nach Art von Schöffen am Urteilspruche teilnehmen. Nach Matth. 19, 27 ff. sind als solche in der Regel die Apostel gedacht. Aber auch sonstige, namentlich Lokalheilige kommen vor. Das vollständige Apostelkollegium bietet das Fresko, welches in einer Nischenleibung der Krypta der sogenannten kleinen Apostel unweit der Basilika der hl. Petronilla angebracht ist (aus dem Jahre 348). In der Mitte sitzt der göttliche Richter. Er ist jugendlich und durch den Nimbus um das Haupt ausgezeichnet. Seine Rechte macht den Redegestus, die Linke ist unter dem Pallium verborgen. Zu beiden Seiten von ihm sitzen auf einer gemeinsamen Bank die zwölf Apostel, dem Herrn zunächst die Apostelfürsten Petrus und Paulus,¹⁾ die an ihrem traditionellen Typus erkenntlich sind. Einige der Jünger stützen ihre Rechte auf eine geschlossene Schriftrolle, andere gestikulieren, wodurch ihre Beteili-

¹⁾ In allen Apostelbarstellungen der Katakomben nimmt der hl. Petrus den Ehrenplatz zur Rechten des Heilands ein.

gung an der dargestellten Handlung ausgedrückt werden soll. Die von ihnen gerichtete (weibliche) Verstorbene ist an der Nischenhinterwand nur in schwachen Umrissen weiß auf schwarzem Grunde in Drantenhaltung entworfen. Rechts und links von ihr stehen als himmlische Patrone wiederum die Apostel Petrus und Paulus.

Das wichtigste und auch künstlerisch interessanteste „Gerichtsbild“ befindet sich an der Decke einer Kammer der Katakomba della Nunziatella aus der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Das Gemälde ist konzentrisch angelegt und füllt die ganze Decke aus. Die Mitte nimmt Christus ein. Er sitzt auf der gewöhnlichen Kathedra. In der Linken hält er eine mit unleserlichen Zeichen beschriebene Rolle; die Rechte (jetzt zerstört) war zum Redegestus erhoben. Das Mittelbild umgeben zwei konzentrische Kreise, zwischen denen ein Kranz von Olivenblättern gemalt ist. Dann folgt wiederum ein Kreis von Bildern, und zwar stehen rechtwinklig von den vier Wänden der Kammer vier Heilige als Patroni, von rechteckigen Borten umrahmt. Zwei von ihnen reden, zwei hören aufmerksam zu. Je zwischen zwei Heiligen, in der Diagonale der Decke, befinden sich vier Verstorbene, zwei Männer und zwei Frauen, in betender Haltung, je zwischen zwei Schafen dargestellt. Die vier Ecken der Decke enthalten fliegende Tauben, welche einen Delzweig in den Krallen tragen. So hat es der Künstler verstanden, dem Deckenbild nicht bloß eine ästhetisch schöne Anordnung zu geben, sondern auch zeitlich aufeinanderfolgende Handlungen zu einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen: „Christus verkündet als Richter das Urteil; die Heiligen halten als Advokaten zu Gunsten der Verstorbenen, ihrer Klienten, die Verteidigungsrede, aber nicht alle, sondern nur zwei, denn die beiden anderen hören auf die Einwendungen des Richters; die Verstorbenen sind bereits gerichtet und befinden sich schon in der Seligkeit, wo sie für ihre Hinterbliebenen beten“ (Wilpert S. 405). Die Schafe zu beiden Seiten der Dranten erinnern nämlich an Matth. 25, 33. Beim Gerichte unter den Schafen stehen heißt unter den Auserwählten sein. Die-

selbe Bedeutung haben auch die Tauben mit dem Delzweig.

Inhaltlich verwandt mit der Gruppe der Advocati beim Gerichte sind die Darstellungen, welche die Bitte ausdrücken oder vielmehr sie proleptisch schon als erfüllt vergegenwärtigen, daß die Heiligen die abgeschiedenen Seligen in Empfang nehmen und in das himmlische Reich einführen möchten. Bald strecken die Schutzheiligen ihren „Alumnen“ die Hände zum Willkommen entgegen, bald stützen sie ihnen die zum Gebet ausgebreiteten Hände, wie einst Aaron und nur dem Moses die Arme gehalten haben. Von den zehn Gemälden, welche Wilpert dieser Gattung beizählt, sei eines hervorgehoben, das sich in der Katakomba der hl. Domitilla (aus der Mitte des vierten Jahrhunderts) befindet. Die jugendliche Verstorbene, nach der Inschrift neben ihrem Haupte Veneranda genannt, ist als Draus dargestellt. Neben ihr steht die Märtyrin Petronilla und berührt sie an der Schulter. Rechts von ihr steht am Boden eine mit Schriftrollen gefüllte Kapsel, darüber schwebt in der Höhe ein aufgeschlagenes Buch. Beide bedeuten die heiligen Schriften, in denen die christlichen Glaubenswahrheiten, die Regeln für das Leben, niedergelegt sind.

3. Die Fürbitte der Seligen für die Hinterbliebenen.

Die Tatsache, daß die Seligen, besonders die in der Gnade dahingeschiedenen nächststehenden Angehörigen, schon in ältester Zeit um ihre Fürsprache bei Gott angerufen wurden, steht unangreifbar fest. So viele und unzweideutige Inschriften geben davon Zeugnis, daß diese Gepflogenheit als eine unter den römischen Christen allgemein verbreitete angesehen werden muß. Was diese Inschriften in bittender Form, wie: „Bitte für uns, daß wir selig werden“ oder „Sei unser Fürsprecher“ u. dergl. verlangen, das stellen noch zahlreichere Wandbilder als eben geschehend dar.

Solche Darstellungen von Seligen, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erreichen, haben wir nach Wilpert in den mit verschwenderischer

Häufigkeit sich vorfindenden Dranten zu erkennen, stehende Figuren männlichen oder weiblichen Geschlechts in den Gewändern der „Himmlichen“, die ihre Arme zum Gebet ausgebreitet halten. Wilpert hat mit großer Sorgfalt sämtliche bekannte Drantenbilder (153 an der Zahl) nach ihrer Bedeutung untersucht und kam zum Resultat, daß nicht einer einzigen Ausnahme ein anderer Sinn unterzulegen sei. Er weist die noch von de Rossi gebilligte Annahme, daß die ältesten Dranten ein „Symbol der betenden Kirche“ seien, mit großem Scharfsinn zurück. Ebenso wenig sind dieselben als „Aboranten“, d. h. als Anbeter des ewigen Lichtes, anzusehen, denn der Gestus der Anbetung war ein ganz anderer. Auch ein Dankgebet für die gewährte Aufnahme in den Himmel wäre nach Wilpert nicht zu denken, denn keine einzige Inschrift würde diese Annahme unterstützen.¹⁾ Somit bleibt nur die Fürbitte übrig für diejenigen, welche noch des Gebetes bedürfen — die hienieden zurückgelassenen Angehörigen und Mitchristen.

Wenn schon gewöhnliche Verstorbene um ihre Fürbitte für die Lebenden angerufen werden, so ist das Gebet ausgezeichnete Heiliger und Märtyrer umso mehr geschätzt. Wir finden diese als betend dargestellt bald für sich, bald wie sie am Gebet der dahingegangenen Familienglieder teilnehmen. Verahnt ist in dieser Hinsicht die Darstellung der Gottesmutter als Draus auf einem Fresko des Coemeterium maius aus der Mitte

des vierten Jahrhunderts. Während die Leibung einer Grabnische das Medaillon des jugendlichen Christus und rechts und links davon das Brustbild eines Mannes und einer Frau als Dranten schmücken, füllt die Lunette der Nischenhinterwand zwischen zwei einander zugewendeten Monogrammen Christi das Brustbild Mariä, bekleidet mit einem weißen, durchsichtigen Schleier und reicher, purpurverzierter Dalmatik — eines der schönsten Madonnenbildnisse der Katakomben. Von dem vor ihrer Brust sitzenden oder stehenden Christusknaben ist nur der Kopf und ein Teil der rechten Schulter erhalten. Also nicht nur an die im Grabe beigesetzten Anverwandten, sondern auch an die Mutter des Herrn selbst geht die Bitte, oder vielmehr es wird die Erfüllung derselben schon vorausgesetzt, „daß sie unser in ihren Gebeten gedenken, weil sie bei Christus sind“, wie die oft zitierte Inschrift des Gentianus mit Worten sagt. Kennt doch schon hundert Jahre früher Irenäus Maria „unsere Sachwalterin“ (adv. hares. 5, 19).¹⁾

So ist also die Liebes- und Gebetsgemeinschaft der diesseitigen und jenseitigen Kirche in den Malereien der Katakomben nach allen Seiten hin zur Darstellung gebracht: „Die Hinterbliebenen beten für ihre verstorbenen Angehörigen; sie wenden sich, um ihren Gebeten eine größere Kraft zu verleihen, an die Heiligen, auf daß diese, auf Grund ihrer überreichen Verdienste, für die Verstorbenen bei dem göttlichen Richter ein Wort der Fürsprache einlegen möchten. Die Heiligen erfüllen diese Bitte und verwenden sich als Advokaten für ihre Klienten. Das Urteil des Richters ist ein günstiges: die Verstorbenen werden unter die Ausgewählten aufgenommen. Zu den himmlischen Freunden zugelassen, vergessen sie ihre Angehörigen nicht, die sie auf Erden zurückgelassen haben, sondern beten für

¹⁾ Daß die wenigstens teilweise Annahme eines Dankgebets der Verstorbenen für die erlangte Aufnahme in den Himmel wirklich so schlecht hin auszuschließen sei, wie Wilpert aus dem Mangel entsprechender Inschriften folgern zu müssen glaubt, scheint mir freilich doch nicht hinreichend konkludent. Legen nicht gerade die in Drantenstellung vorgeführten biblischen Personen, wie Noe, Jonas, Daniel unter den Löwen, die drei babylonischen Jünglinge im Feuerofen, die freigesprochene Susanna, den Gedanten an ein Dankgebet für die Erlösung aus der Not zwingend nahe? Demnach war der Gestus des Dank- und Fürbittegebets ein und derselbe und läßt sich ohne anderweitige, besonders inschriftliche Fingerzeige nicht unterscheiden. So viel aber ist jedenfalls durch Wilpert erwiesen, daß die „Dranten“ Bilder von Verstorbenen sind, die schon in der Seligkeit befindlich gedacht werden.

¹⁾ Für die älteste Monographie Mariä ist es interessant, was Wilpert durch ein reiches Beweismaterial nachgewiesen hat: 1. daß Maria stets in ihrer Beziehung zu Christus dargestellt wird, 2. daß die Madonnenbildnisse schon äußerlich von denen anderer Mütter dadurch unterschieden sind, daß Maria das Kind stets vor der Brust hält, während die Sprößlinge anderer Matronen neben diesen stehend erscheinen.

sie, damit sie das gleiche Ziel erreichen" (Wilpert S. 409). — Fürwahr, die Christen der Urkirche verstanden es, die Stätten des Todes in Rüstkammern himmlischen Trostes und in Wohnungen stillen Friedens zu verwandeln, deren Besuch nicht lähmende Schwermut weckte, sondern den Glauben und die Hoffnung belebte und der Liebe immer neue Nahrung bot! — Werfen wir nun

einen Blick auf unsere heutigen christlichen Friedhöfe!

Welchen Gehalt an christlichen Trostgedanken haben unsere modernen Grabmonumente aufzuweisen? Wenn das Neuheidentum unserer fashionablen Welt auch an ihren Gräbern und „Kolumbarien“ zum Ausdruck kommt, so wird das niemand wundernehmen. Aber daß selbst christlich sein wollende Familien an dem Standbild einer in Tränen aufgelösten Witwe, an einer Kolossalbüste des Dahingeschiedenen, an einem Totengenius mit umgekehrter Fackel, an einer geflügelten olympischen Gestalt, welche sich schmachtend in ein Porträt vertieft (!), an einem auf dem Eck balanzierenden Würfel oder anderen ebenso gewagten als geschmacklosen „Originalitäten“ Gefallen finden können, beweist, wie arm unsere gegenwärtige Sepulchralkunst an echt christlichen, packenden und nicht zugleich abgedroschenen Ideen ist.

Maria im Lehrenkleide.

Von Pfarrer Dezel.

(Schluß.)

Seit längerer Zeit beschäftigt sich dieser Herr, wie Graus angibt, mit kirchlichen Kunstwerken, welche mit der Familie Visconti, insbesondere mit dem Herzog Gian Galeazzo und seiner zweiten Gemahlin Katharina Visconti in Beziehung stehen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Herzogin Katharina Visconti es war, welche auf den von ihr erhaltenen Abbildungen ohne Ausnahme im Lehrenkleid erscheint.

„Diese Frau,“ fährt Graus fort, von welcher in den Geschichtswerken nur Spärliches aufgezeichnet ist, kann als eine der lichtvollsten Erscheinungen jener Herrscherfamilie Mailands gelten, deren Ruf leider durch viele düstere Schatten bezeichnet ist.

Eine Tochter des argen Tyrannen Barnabò ward sie 1380 vermählt mit Gian Galeazzo Visconti, dem seine erste Gattin kinderlos verstorben war. Ins Jahr 1388 fiel die Geburt ihres ersten Sohnes Giovanni Maria. Als 1390 die Geburt des zweiten, Filippo Maria, herannahte, tat sie in der Furcht eines etwaigen unglücklichen Ausganges dieses Ereignisses am 8. Januar jenes Jahres das „Gelübde in Form des Testaments“ und bestimmte, daß in einer Villa des Gebietes von Pavia, wohin sie oftmas kam, ein Kloster der Kartäuser errichtet werde mit zwölf Brüdern und daß im Falle ihres Todes bei der Geburt, so bat sie ihren Gemahl, er diese Anordnung erfülle, wobei sie ihm ihre Familie, insbesondere ihre Brüder und Schwestern, anempfahl. Was sie eronnen und gewollt, geschah. Der Herzog griff, wie es scheint, mit ganzer Seele ihren Gedanken auf, schrieb 1394 an die Stadtvertretung von Siena seinen festen Entschluß, aus Verehrung für den Kartäuser-Orden ein Kloster zu errichten „quam solemnus et magis notabile poterimus“. Was er aber schon 1392 und 1393 durch Schenkungen vorbereitete, brachte er 1396 zur Ausführung, denn am 27. August jenes Jahres ward feierlichst der Grundstein zur weltberühmten Certosa von Pavia gelegt. So wurde als maßgebendste Anregerin ihres Gemahls Katharina Visconti die eigentliche Urheberin der Kartause; ihr Verdienst, ihr Andenken und ihre spezielle Andacht zur heiligsten Jungfrau, welche einen recht deutlichen Ausdruck fand, ward fortan dankbar in dieser Certosa bewahrt und in monumentaler Weise zu Ehren gebracht. Von Katharina Viscontis inniger Verehrung für die heiligste Jungfrau spricht aber der Taufname Maria, den neben einem anderen Heiligennamen ihre Kinder männlichen Geschlechts erhielten. Doch auch die Stiftung der Certosa selbst, welche ihrem Gelübde entstammte, trägt in ihrem Namen den Beweis hiefür. Ihr Titel war ja Gratiarum Cartusia, wie es abgekürzt überall bezeichnet steht: Gra. Car.“

Aus der Errichtung des ursprünglichen Hochaltars der Certosa-Kirche und seiner Ausstattung mit Reliefs wird geschlossen,

daß es sich hinsichtlich der Stiftung der Certosa bei Katharina und ihrem Gemahl um die Erlangung der Fruchtbarkeit und ihres hauptsächlichsten Erfolges in männlichen Sprossen handelte und so hätte die Eigenwahl des Kleides der Herzogin, welche die Zierde der Mehrre des uralten Symbols der Fruchtbarkeit charakterisierte, nichts Unerklärliches mehr. Die Kartäuser aber säumten nicht, im langwierigen Verlaufe des Baues ihrer Kirche und des Klosters ihr Bild skulptiert und als Gemälde mehrfach zu verewigen, aber immer mit dem Ehrenkleide d. h. mit jenem Symbol, welches an das erfüllte Gelübde, an das geistige Fundament der Certosa aufs deutlichste gemahnte. Nach Diego S. Ambrogio kommt die Darstellung Katharinas in der Certosa-Kirche dreimal vor, und dazu noch eine Abbildung der Herzogin im großen Kreuzgang und ein großes Delgemälde in Saale des Priorats; überall erscheint die Herzogin im Ehrenkleide, dessen Sinn also nicht mehr rätselhaft sein kann.

„Insofern es sich handelt um die Herzogin Katharina Visconti und wie sie zum eigentümlichen Ehrenkleid in ihren Abbildungen gekommen, ist die Erklärung nicht so schwierig; fremdartiger aber mag es erscheinen, wie das Mailänder Dombild zur Tracht der Herzogin kommen konnte. Und doch bleibt uns nichts übrig, nachdem weder früher noch später Marienfiguren mit diesem Kleide sich finden, als eine Beziehung zwischen der Herzogin und diesem Bilde anzunehmen. Die gewiß auffallende Andacht zur heiligsten Jungfrau, das Vertrauen auf ihre Intervention gerade in der Angelegenheit der erbetenen Fruchtbarkeit der Ehe, wie es sich in dem Mariennamen ihrer männlichen Sprossen, in der Benennung der Stiftung als der ss. Maria delle grazie (einem in Italien sehr beliebten Ausdruck) geweihten »Gratiarum Cartusia« kundgibt, begründet eine solche Annahme wohl ausreichend. Der evangelische Gruß: »benedictus fructus ventris tui« möchte die Herzogin ermutigen, die Heiligste, an welcher er wunderbar erfüllt wurde und durch welche auch ihre Bitte erhört worden, darstellen zu lassen mit dem Sinnbild natürlicher Fruchtbarkeit. Für die ver-

trauensvollen Bitten an die Gottesmutter in dieser Angelegenheit zeugen die in Italien gewiß nicht seltenen Bilder mit dem Namen »Madonna del parto« und auch der Mailänder Dom besitzt ein solches. Was hindert da zu denken, daß von seiten der Herzogin Katharina ein Marienbild mit dem Symbol der von ihr erbetenen und auch erhaltenen Fruchtbarkeit in den Dom gestiftet worden sei? Das von der Herzogin Katharina mit dem sinnbildlichen Kleide der Fruchtbarkeit in den Dom gestiftete Bild der heiligsten Jungfrau wäre dann das eigentliche Original der ss. Maria del cozzano vom 14. Jahrhundert gewesen; dazu mochten die Deutschen vielleicht nur eine silberne Motivstatue, oder Zier geschenkt haben in späterer Zeit.“

Der Mailänder Gelehrte Diego S. Ambrogio weist aber nach, daß nicht bloß das Ehrenkleid der Herzogin Katharina Visconti eine Beziehung zu unsern Ehrenkleidmadonnen hat, sondern daß noch ein weiteres bekanntes Familienzeichen zu diesen Marienbildern in Beziehung stehe: der Strahlenkranz um den Hals der heiligen Jungfrau; er machte aufmerksam auf diese Devise der Viscontis, die »radia ducale«, die als Schmuck um den Hals an jener Statue vom Dome (jetzt im Museum) sich zeigt und auch mehr oder weniger deutlich sich an den Ehrenkleidmadonnen des Nordens sich zeigt.

Literatur.

Schmid, Max, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Band. Mit 262 Abb. im Text und 10 Farbendrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann; geh. M. 8.—, geb. M. 9.—.

Ueber keine Periode der Kunst kann man in Laienkreisen so einseitige und scharfe Urteile hören wie über die Kunst des 19. Jahrhunderts. Es hat das freilich seinen Grund zunächst darin, daß diese Kunst unserer Zeit noch zu nahe steht und deshalb ein endgültiges Urteil über dieselbe überhaupt noch nicht abgegeben werden kann, da eine jede Generation im stolzen Bewußtsein, Neues und Besseres zu bieten, gerne mit einer gewissen Geringschätzung auf das ihr unmittelbar vorausgegangene Entwicklungsstadium herabschaut. Eine weitere Ursache dieser Erscheinung aber ist doch wohl auch darin zu erblicken, daß es vielfach am rechten Verständnis für das Kunstschaffen des leztvergangenen Jahrhunderts fehlt, daß das Urteil über dasselbe großenteils nicht auf eigener Anschauung und auf planmäßigem Studium der

Voraussetzungen und des Entwicklungsganges der modernen Kunst beruht, sondern auf unbewusster Beeinflussung von Seiten der wechselnden Tageskritik. Auf diese war aber auch bisher das große Publikum, das weder die zerstreuten Meisterwerke dieser Zeit aussuchen noch die in zahlreichen Fachzeitschriften und Monographien niedergelegte Literatur überschauen kann, fast ausschließlich angewiesen. Denn an einem für weitere Kreise berechneten, genügend illustrierten Handbuch der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts fehlte es immer noch. Diese Lücke — und von einer solchen kann man in diesem Falle ohne Uebertreibung sprechen — will die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts von Max Schmid ausfüllen. Sie schließt sich in ihrer äußeren Gestalt, namentlich in der Illustrationsweise, an Springers klassisches Handbuch der Kunstgeschichte an, das ja selbst, wie überhaupt die meisten gebräuchlichen Kunstgeschichten, nur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht. Das neue Werk ist auf 3 Bände berechnet, von denen der vorliegende erste Band den Zeitraum bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts umfaßt, also die Romantiker und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus. Innerhalb dieser Periode ist namentlich der uns am meisten interessierenden deutschen Kunst eine besonders eingehende, liebevolle Behandlung zu teil geworden (Bautätigkeit in Berlin unter Schinkel; Münchener Kunst unter Ludwig I., Dandeker, Thormaldsen, Haug; Nazarener; Kethel, Schwind, L. Richter usw.). Der Verfasser will nicht in erster Linie neu und originell sein, sondern bemüht sich, die über die einzelnen Schulen und Meister im großen und ganzen geltenden Urteile wiederzugeben; er will nicht als moderner Kunstästhetiker vom heutigen Standpunkt aus über die Werke der vergangenen Zeit aburteilen, sondern vielmehr als Historiker objektiv erforschen, was die Meister dieser Zeit mit ihren Schöpfungen erstrebt und wie sie dieses ihr Ziel erreicht haben. Er sucht all den verschiedenen Richtungen, die sich im Laufe dieser Zeit abgelöst und bekämpft haben, nach Möglichkeit gerecht zu werden, und entrollt so vor uns in frischer, anregender Sprache ein lebhaftes Bild von dem überaus abwechslungsreichen Entwicklungsgang der Kunst in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Unterstützt wird der Text durch eine große Anzahl von trefflichen Illustrationen, namentlich durch eine Reihe von wirkungsvollen Dreifarbenbruden, mit welchen die Hauptmeister vertreten sind, von Deutschen Cornelius, Kethel, Schwind und Rottmann. Wenn die folgenden beiden Bände diesem ersten entsprechen, bietet das vollendete Werk einmal eine wertvolle Ergänzung einer jeden Kunstgeschichte und kann allen Freunden moderner Kunst aufs beste empfohlen werden, zumal da der Preis angesichts der glänzenden Ausstattung als ein mäßiger bezeichnet werden muß. Dr. Fuchs.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben: Bd. V Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. M. 12.—.

Nun liegt schon der fünfte Band der „Klassiker der Kunst“ vor, der stattdichte von allen

bisherigen, der uns in 551 Nummern die sämtlichen Gemälde von Rubens vor Augen führt.

Der Name Rubens hat bei vielen Freunden christlicher Kunst keinen besonders guten Klang. A. Stolz sagt einmal von seinem großen „Jüngsten Gericht“ in der Münchener Pinakothek: es sei eine große Fleischbank, und selbst der gewiß für „gesunde Sinnlichkeit“ schwärmende R. Muther spricht sich fast wörtlich ebenso aus: „Die Antike des Rubens ist ein großer Fleischerladen“. In der Tat, es gibt keinen zweiten Meister alter oder neuerer Zeit, der so bis zum Ueberdruß in der Darstellung nackter Gestalten geschwelgt hätte, wie gerade Rubens. Freilich war auch der Geschmack jener Zeit ein ganz anderer, als unser heutiger. Rubens war nicht etwa, wie man aus manchen seiner Werke schließen könnte, ein Mann zügellosen Genußes, vielmehr ein rastlos strebender Geist, ein überaus fleißiger Arbeiter, zudem ein Meister, der sich der Sympathien und Aufträge der kirchlichst gesinnten Kreise, sogar der Jesuiten erfreute, der jeden Morgen vor der Arbeit seine heilige Messe hörte, und der sich des inneren Zwiespaltes zwischen seiner sinnlichen Kunst und dem Geiste des Christentums selber kaum bewußt war. Die heiligen Gestalten seiner zahlreichen religiösen Gemälde hat er durchweg würdig dargestellt; freilich hat er in ihnen weniger geistige und sittliche Größe, als vielmehr das Uebermächtige, Brunkvolle der äußeren Erscheinung zum Ausdruck gebracht; aber auch das liegt zum großen Teil in seiner Zeit. Rubens' Gemälde sind und bleiben hochinteressante, wertvolle Dokumente nicht nur seiner eigenen genialen, kraftstrotzenden Persönlichkeit, sondern des prachtliebenden, etwas schwulstigen, aber auch ideen- und formgewaltigen Barock überhaupt.

Was Ausstattung anlangt, Klarheit und Schärfe der Abbildungen, so stellt sich der Rubens-Band den früheren würdig an die Seite. Der Text von A. Rosenberg gibt ein übersichtliches, fesselndes Bild von des Meisters Persönlichkeit und Schaffen. Die am Schluß beigegebenen Erläuterungen und Register erhöhen Wert und Brauchbarkeit dieses Bandes.

Buchloe.

Damrich.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau erscheint und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Sreiburger Diözesan-Archiv.

Zeitschrift des Kirchen-geschichtlichen Vereins für Geschichte, christliche Kunst, Altertums- und Literaturkunde des Erzdiözesans Freiburg mit Berücksichtigung der angrenzenden Bistümer. Neue Folge. gr. 8°.

Der fünfte Band (VI u. 482) M. 5.— wurde soeben ausgegeben. — Frühere Bände können nachbezogen werden.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Die neue Kirche in Rohenwangen.

Stuttgart, Buchdruckerei der All.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 4. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.**
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen.

Von Theodor Osteritter in Stuttgart.

I.

Schon in der ältesten Form der christlichen Kirche, der altchristlichen Basilika, finden wir den Brunnen (cantharus), der sich in der Mitte des Vorhofes der Basilika befand und zum Reinigen der Hände, als Sinnbild der Reinigung der Seele, bestimmt war. Dieser Vorhof der altchristlichen Basilika kam aber durch den veränderten Kultus in Wegfall, indem die ganze Laiengemeinde freien Zutritt zum Gotteshaus erhielt und der Vorhof mit dem Cantharus als Aufenthaltsort für die Katechumenen und die Büßenden, wie in den ersten Zeiten des Christentums, nicht mehr nötig war. Aus dem Vorhofe der altchristlichen Basilika wurde, als letzte Reminiszenz, die Vorhalle vor dem Hauptportal der romanischen Kirche, das sogenannte Paradies, und der Cantharus wurde zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche. Der Vorhof mit dem Brunnen der altchristlichen Basilika aber fand seine Nachbildung im Kreuzgang der Kloster- und Stiftskirchen.

Wenden wir uns zunächst — als den besten Beispielen — den Brunnen im Vorhofe der alten Basiliken Roms zu. Die Eingangshalle (Narthex) der altchristlichen Basilika führte in einen mit einem bedeckten Säulengang umgebenen Hof. In der Mitte dieses Hofes stand der Brunnen, der den Gläubigen für ihre Reinigung diente. Das Becken des Brunnens war oft von Porphyrr, vereinzelt überragt von

einer Kuppel aus Stein oder Bronze und mit Löwen als Wasserspendern oder Lehnlichem. Der berühmteste von diesen Brunnen war derjenige, welchen der hl. Leo der Große für die Basilika S. Paolo fuori le Mura errichten ließ. — Von dem Brunnen im Vorhofe der alten vatikanischen Basilika schreibt Paulinus von Nola, daß derselbe — ein herrliches Werk — mit einer massiven Bronzekuppel, die von vier Säulen getragen wurde, überdeckt war. Diese Art von Monumentalbrunnen war natürlich nur vereinzelt, der gewöhnliche Typus war ein höheres oder niedereres, zylindrisches Becken, meist mit altchristlichen Ornamenten geschmückt, wie er sich noch im 12. Jahrhundert im Hofe des von Bassalattus erbauten Kreuzgangs von S. Giovanni Laterano erhalten hat.

Wie schon oben erwähnt, fand der Vorhof der Basilika mit seinem Brunnen seinen Nachfolger im Kreuzgang mit dessen Brunnen. Dieser Brunnen fand sich teils in der Mitte des Hofes des Kreuzgangs, teils im Kreuzgang selbst, teils in einem eigenen Brunnenhaus, das in Form einer kleinen Kapelle in den Hof hinausstrat. Diese Brunnenkapelle tritt in Deutschland zum erstenmal im 11. Jahrhundert auf, und zwar bei Liebfrauen in Magdeburg, dann später bei St. Peter in Hirsau und vor allem bei den Kreuzgängen der Zisterzienserklöster. An vorgeschriebener Stelle befand sich die Brunnenkapelle mit dem Brunnen, nämlich in der Mitte des der Kirche gegenüber parallel laufenden Teils des Kreuzgangs. Hier wurde den Mönchen alle drei Wochen Haar und Bart geschoren und am Gründonnerstag die

Fußwaschung vollzogen. Die Brunnenkapellen der Klöster aus der gotischen Periode waren meist verglast. Eine Verglasung der gewöhnlich offenen Arkaden des Kreuzgangs selbst war sehr selten und kam nur im 15. Jahrhundert vor (Hirsau). Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts verzichtete man ganz auf die Anlage einer Brunnenkapelle.

In Italien haben wir eine ganze Reihe romanischer Kreuzgänge mit interessanten Brunnen. S. Giovanni Laterano in Rom besitzt einen schönen mit altchristlichen Ornamenten geschmückten Brunnen mit hohem, zylindrischem Becken in der Mitte des Hofes des Kreuzgangs, und das schönste Beispiel in Italien für eine Brunnenkapelle mit dem Klosterbrunnen haben wir in dem herrlichen, märchenhaften Kreuzgang des Klosters zu Monreale in Sizilien. Dieser Brunnen stammt aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, ein bewundernswertes Werk von Zartheit und Feinheit, hervorgegangen aus einer Mischung des normannischen mit dem byzantinischen und sarazenenischen Stil. Die Brunnenkapelle selbst wird durch gekuppelte Säulenpaare von einer unvergleichlichen Zartheit und Vornehmheit gebildet, die Säulen geschmückt mit glänzenden Mosaiken, und in der Mitte dieser Brunnenkapelle steigt der herrliche Klosterbrunnen auf der durch drei Stufen vertieften Mitte hervor. Auf einem polygonalen Sockel ruht das polygonale Marmorbecken, aus dessen Mitte sich die gleichfalls polygonale, nach oben sich verjüngende Brunnen säule, herrlich mit Mosaiken geschmückt, erhebt. Den oberen Abschluß der Brunnen säule bildet ein mit Tierköpfchen als Wasserspeier versehener runder, forbartiger Aufsatz.

Ganz in der Nähe von Monreale, dicht bei der Stadt Palermo, liegt das Kloster S. Giovanni d'Ermiti mit seinem malerischen, zauberhaften Kreuzgang. Inmitten dieses halbverfallenen Kreuzgangs, in dem die üppigste sizilianische Pflanzenwelt ihr wechselvolles, farbenprächtiges, duftendes Dasein ungehindert führen kann, befindet sich der von tiefblauer Klematis umrannte Klosterbrunnen, der in nichts an romanischen Stil erinnert. In der Form eines länglichen Würfels, durch eine Kuppel abgedeckt und an den vier Seiten mit Nischen

versehen, macht er einen vollständig orientalischen Eindruck und erinnert in seiner Form ganz an die Kuba bei Palermo.

Der Brunnen im Hofe des Kreuzgangs des romanischen Klosters S. Sofia zu Benevento ist als Ziehbrunnen ausgebildet. Das viereckige Brunnenbecken ist reich mit romanischem Pflanzen- und Ornamentenschnud verziert, mit teilweisen Anklängen an lombardisch-byzantinische Schmuckformen.

In Frankreich hat die romanische Periode an Klosterbrunnen nichts Besonderes hinterlassen, da der Brunnen selten zu dekorativen Zwecken Verwendung fand. Die durch ihren malerischen — jetzt leider zu sehr restaurierten — Kreuzgang aus dem 12. Jahrhundert berühmte Abtei Saint Bertrand de Comminges im Departement Haute-Garonne besitzt noch ihren alten Brunnen in der Mitte des Hofes des Kreuzgangs. Die Form ist hier noch dieselbe, wie die gewöhnliche im Vorhofe der alten Basilika, ein schmales, zylindrisches Becken auf einem durch zwei Stufen erhöhten Sockel. In dem gleichfalls berühmten Kreuzgang von Saint Trophime zu Arles finden wir den Klosterbrunnen, als Ziehbrunnen ausgebildet, an einer Ecke innerhalb des Kreuzgangs mit einem weiten, runden Becken versehen, um das sich drei nach oben sich verjüngende Wülste legen.

In der Bretagne begegnet man Brunnenanlagen aus romanischer und gotischer Zeit in oder an Friedhöfen, die meist an der Heerstraße lagen. Nach den Brunnen zu schließen, die sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, waren es meist längliche, offene Becken, in die man einige Stufen hinabsteigen mußte. Die überwölbten Nischen waren mit Bänken zum Ausruhen umgeben oder die Ränder des Beckens waren selbst als Bänke ausgebildet, daneben befand sich dann manchmal ein Kalvarienberg. Dem müden Wanderer war so Gelegenheit gegeben, seinen Durst mit erfrischendem Wasser zu stillen, sich am Brunnenrand auszuruhen und am Kalvarienberg im Gebet neue Kraft zur Wanderung zu erbitten. Das schönste Beispiel eines derartigen Brunnens mit Kalvarienberg hat sich in Saint Avé im Departement Morbihan erhalten. Dieser

Brunnen bildet ein längliches, offenes Becken, zu dem man einige Stufen hinabsteigt, und ist am Kopfe durch einen mit Krabben geschmückten und mit dem Kreuz gekrönten Giebel abgeschlossen. Die Brunnenränder, mit Eisen versehen, sind mehrfach abgestuft. Der Kalvarienberg, mit reichem Figurenschmuck versehen, macht eher den Eindruck eines alten Druidenmonuments als den eines christlichen Kalvarienbergs. Brunnen und Kalvarienberg gehören der frühgotischen Zeit an.

Mit dem Eintritt der Gotik wurden die Brunnen in den Klöstern auch mehr dekorativen Zwecken dienlich gemacht. So besitzt Frankreich in seinen Klöstern aus der gotischen Zeit manchen künstlerisch wertvollen Brunnen. Bei den Ziehbrunnen kommen die herrlichen Schmiedearbeiten auf.

Die Brunnenkapelle in St. Brienc in dem Departement Côtes du Nord, die sogenannte Chapelle de Notre Dame de la Fontaine, bildet den Anbau einer Kirche und besitzt einen sehr schönen Brunnen aus dem 13. Jahrhundert. Notre Dame in Paris hat in seinem Hofe einen schönen Brunnen aus dem 14. Jahrhundert. Das Becken ist von Giebeln bekrönt und wird durch einen runden Aufsatz, der mit dem Kreuzfingerring geschmückt ist, überragt.

Alle Brunnen der gotischen Zeit in Frankreich aber übertrifft an künstlerischem Wert der herrliche sogenannte Mosesbrunnen in Dijon, dessen Reste noch bezeugen dieses herrlichen Kunstwerks sind. Dieser Brunnen wurde 1399 von dem Wappen Claus Sluter für das Kartäuserkloster Champmol in Dijon in Stein ausgeführt; der ganze Brunnen bildete einst einen hohen Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe als obersten Abschluß. Erhalten hat sich das Mittelstück mit den sechs Prophetenfiguren. Am oberen Rande dieses Mittelstücks sind sechs klagende Engel angebracht, zwischen diesen, in mit Aleeblattbögen verzierten Nischen, befinden sich die Statuen der sechs Propheten, die durch zierliche, mit hübschen Blattkapitälern geschmückte Säulchen von einander getrennt sind. Die Gestalten der Propheten sind von vollendeter Charakteristik und einer Kraft der Behandlung, welche schon das Entstehen einer neuen Zeit, einer Zeit des Realismus, ahnen läßt.

Unter den Ziehbrunnen mit künstlerischen schmiedeeisernen Arbeiten ragt der Brunnen im Spital zum hl. Geist zu Beaune im Departement Côte d'Or hervor. Derselbe, mit einem hohen schmiedeeisernen Aufbau versehen, ist reich mit zierlich gearbeiteten Krabben besetzt und bietet mit dem neben ihm stehenden Kalvarienberg ein überaus malerisches Bild.

Wenden wir uns nun den alten Brunnen mit kirchlichen Beziehungen in Deutschland zu. — Die romanische Periode hat uns an Brunnen in Kirchen und Klöstern nichts Hervorragendes hinterlassen. Vielfach sind die Brunnen aus romanischer Zeit in der gotischen dem Zeitstil gemäß umgeändert worden. Von St. Peter zu Girsau wissen wir, daß Abt Wilhelm einen offenen Vorhof vor seiner Kirche anlegte, und darf man annehmen, daß sich in der Mitte dieses Vorhofes auch ein mehr oder weniger künstlerisch gestalteter Brunnen befand, wie in seinem Vorbilde, der Petersbasilika zu Rom.

An der Katharinenkapelle in Rülshausen in Baden ist noch ein Brunnen aus spätromanischer Zeit erhalten, der wahrscheinlich errichtet wurde, um das für den Kirchendienst nötige Wasser zur Hand zu haben. Der Brunnen baut sich auf einem dreistufigen Sockel in drei übereinander liegenden runden und sich nach oben verjüngenden Becken auf. An dem obersten, kleinsten Becken sind sechs Löwenköpfe als Wasserspeier angebracht.

Im Kreuzgang des Klosters Maulbronn ist noch in der Brunnenkapelle der alte, jetzt wiederhergestellte dreischalige Klosterbrunnen erhalten. Die unterste Schale stammt noch von dem ursprünglich romanischen Brunnen, der in gotischer Zeit umgeändert wurde, die mittlere Schale ist neu, die oberste, spätgotische stammt aus der Zeit der gotischen Umänderung des Klosterbrunnens. Diese oberste, kleinste Schale aus Bronze ist reich mit Ornamenten geschmückt und mit gotischer Schrift versehen, auch findet sich an dieser Schale das pfälzische Wappen und der Abtsstab. Die beiden oberen Becken haben als Wasserspeier sechs Löwenköpfe. Sehr originell ist der oberste Abschluß des Brunnens mit einem turmartigen, fensterartig durchbrochenen Aufbau, der in seiner Spitze mit einer Kreuz-

blume endigt. — Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts dürfte der Brunnen im Kloster Lüne bei Lüneburg sein. Auf einem steinernen polygonalen Sockel erhebt sich das bronzene Rundbecken, aus dessen Mitte ein kurzer, turmartiger Aufbau emporsteigt, der mit einer krabbenbesetzten und oben durch eine Kreuzblume gekrönte Pyramide abschließt. Die Stelle, wo der kurze Aufbau in die Pyramide übergeht, ist mit einem gotischen Zinnenkranz geschmückt, was dem Brunnen ein ganz originelles, turmartiges Aussehen verleiht.

Mit der Spätgotik kamen die monstranzartig sich aufbauenden Brunnen auf, die oft einen filigranartigen Eindruck auf den Beschauer machen. Leider hat sich von diesen prächtigen Schöpfungen der Spätgotik nur wenig erhalten. Herrlich muß einst der Klosterbrunnen im Kreuzgang zu Hirfau gewesen sein, der jetzt in seinen immer noch prächtigen Resten in Teinach profanen Zwecken dient. Dieser Brunnen muß einst ein Werk von ausnehmender Zartheit und Feinheit gewesen sein und war gewiß eines der hervorragendsten Brunnenwerke der Spätgotik. Erhalten haben sich von diesem Werk die drei sich übereinander aufbauenden polygonalen Schalen. Die unterste, größte Schale ist aus einem Buntsandstein und erhebt sich auf einem Unterbau, der mit vier Löwenköpfen geschmückt ist. Die zweite, mittlere Schale hat Löwenköpfe als Wasserspender. Der ganze Brunnen war mit einem ungemein zarten, monstranzartigen Aufbau von Fialen und zart durchbrochenem Maßwerk versehen, von dem sich noch Reste in Hirfau erhalten haben.

Alte Brunnen innerhalb der Kirche selbst sind selten. Wo ein solcher Brunnen vorhanden war, handelte es sich entweder um eine heilige Quelle oder war auf dem Platz der Kirche eine Quelle vorhanden oder wurde ein Brunnen errichtet, um das zum Gottesdienst nötige Wasser zur Hand zu haben. Der berühmteste dieser Brunnen ist der Ziehbrunnen im Dom zu Regensburg, ein Werk Matth. Rorigers, ca. 1500, ein Meisterwerk deutscher Spätgotik. Der Brunnen, dessen polygonaler Unterbau mit stilisiertem Blattwerk reliefartig geschmückt ist, ist mit einem

balдахinartigen, vierseitigen Aufsatz überbaut, der mit schön durchbrochenem Maßwerk und kräftigen Fialen nach oben abschließt. An der Vorderseite des einen, mit Blendmaßwerk geschmückten Stützpfeilers befinden sich unter hübschen Baldachinen die Statuen Christus und die Samariterin. Das ganze Werk hat, im Gegensatz zu den sonst so zarten, filigranartigen Werken der Spätgotik, einen kraftvollen, monumentalen Charakter.

(Fortsetzung folgt.)

Fenster und Schmuck der Nordseite bei alten Kirchen und Kirchlein.

Von Detan Reiter.

Wir betrachten es als einen selbstverständlichen Kanon, daß auf der Nordseite einer zu erbauenden Kirche ebenso viele Fenster angebracht werden als wie auf der Südseite. Früher scheint dieser Kanon nicht allgemein in Geltung gewesen zu sein. Einige Beispiele, die wir uns notiert haben, mögen dies erhärten.

Die S. Georgskirche auf dem Auerberg, Pfarrei Bernbeuren bei Füßen, stammt teilweise aus der gotischen Zeit. Der Chor hat auf der Nordseite keine Fenster, das Langhaus hat auf der Nordseite nur ein eingebrochenes Fenster. In Knöringen, Kapitel Ichenhausen, fehlen die Fenster an der Nord- und Westseite der Kirche, deren Bau 1481 begonnen wurde. Der Chor der Kirche in Jettingen, Landkapitel Jettingen, wurde 1475 eingeweiht; die „Langwand“ erhielt erst in neuester Zeit Fenster. Die Kapelle S. Heimeram in Taiting, Landkapitel Friedberg, ist romanisch; in die ursprünglich fensterlose Nordseite wurden später Fenster eingebrochen. Die Nordseite der Kirche in Gundramsried, Landkapitel Hohenwart, hatte ehemals keine Fenster. In Tanau, Filial von Zimmerbach, Di. Gmünd, ein altes hübsches Kirchlein: an der Südseite eine Pforte mit spätgotischer Gliederung und zwei Spitzbogenfenster, deren Füllung fehlt; an der Nordseite ein Fenster. Die Nordseite der Kirche des hl. Cyriacus in Altdorf, Kreis Molsheim im Elsaß, zeigt außen ein gotisches Blendfenster.

Die Fenster des nördlichen Querschiffes

der Kirche zu Maurzmünster im Elsaß sind nicht so breit, wie die des südlichen Armes.

Die Nordseite fensterlos oder nur wenig mit Fenstern bedacht, oder mit Fenstern versehen, welche vielfach schmaler sind als die auf der Südseite, — das ist eine Wahrnehmung, die man bei aufmerksamer Betrachtung von alten Kirchen und Kirchlein machen kann und die wir selbst schon oft gemacht haben (an Kirchen, welche absichtlich nicht genannt wurden).

Damit stimmt überein, was P. Florian Wimmer O. S. B. schreibt. In seinem gehaltvollen und wie die Gebirgsquellen klaren Buche: „Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler“ (in 2. Auflage von Dr. M. Hiptmair herausgegeben) ist S. 62 zu lesen: . . . „Der Forscher beachte in mittelalterlichen Kirchengebäuden besonders die Fenster und zwar zunächst ihre Zahl und den Ort, wo sie angebracht sind. In der Apfiss eines romanischen Kirchengebäudes war die Anzahl der Fenster gewöhnlich drei. In gotischen Kirchen ist das Altarhaus in den meisten Fällen mit fünf Fenstern geschmückt, nämlich mit drei Fenstern in den drei Seiten des Chorabschlusses, mit einem, und zwar gewöhnlich breiteren Fenster an der Südwand des Altarhauses, und mit einem, nicht selten schmälern Fenster an der Nordseite des Altarhauses“. Seite 63 des genannten Werkes findet sich die Bemerkung: „Namentlich haben die Baumeister des Mittelalters die Nordseite des Langhauses am wenigsten mit Fenstern versehen, während sie die Südseite mit einer größeren Anzahl bedachten“.

Soviel über die Tatsache. Und nun einen Schritt weiter. Wenn wir erfahren, daß die im Jahre 1840 erbaute Ansgarkirche in Kopenhagen auf der Seite gegen die Straße hin keine Fenster habe, so fragen wir nach dem Grunde dieser auffallenden Erscheinung, und wenn man uns sagt, das rühre daher, weil die Kirche nur unter der Bedingung erbaut werden durfte, daß sie keinen Turm und kein Fenster gegen die Straße bekomme, dann ist die Erscheinung erklärt und wir können uns zufrieden geben. In ähnlicher Weise möchten wir nun auch Aufschluß bekommen

über die Tatsache, daß die Nordseite an den alten Kirchen bisweilen keine oder nur wenige oder nur schmale Fenster aufweist. Die Symbolik der Fenster, welche nach alter Auffassung die heiligen Schriften darstellen, die alles Schädliche fern halten und die Klarheit und Wärme des Gnadenlichtes in die Herzen senken sollen, löst uns die Frage nicht. Auch darin können wir keine vollständig befriedigende Lösung erblicken, wenn angenommen wird, daß man im Interesse richtiger Beleuchtung des inneren Bilderschnittes das Licht nur von einer Seite habe einströmen lassen wollen. Der Hauptgrund der Fensterlosigkeit auf der Nordseite, beziehungsweise der andern angeführten Erscheinungen, muß irgendwo anders gesucht werden und zwar in der symbolischen Bedeutung der nördlichen Himmelsrichtung. Der Süden in seiner Lichtfülle gilt im allgemeinen als Sinnbild Gottes und seiner reichen Gnadensätze, auch als Symbol des Heiligen Geistes. Darum kommt der Herr vom Süden: »ab Austro veniet«, d. h. nach Hieronymus: »a meridie, a clara luce, et ab his, qui appellantur filii dierum« (Symbolik des Kirchengebäudes, Saur S. 88 ff.). Der lichtlose, kalte Norden dagegen ist in den alttestamentlichen Schriften als Ausgangsort von Unheil, Schrecken und dämonischen Anschlägen, als Ort der unreinen Geister, der Geister der Finsternis hingestellt, wo der böse Feind selbst seinen Herrscherstuhl aufgestellt hat. »Confortamini, filii Benjamin, quia malum visum est ab Aquilone et contritio magna«. Jerem. 6, 1. »Ecce populus venit de terra Aquilonis«. Jerem. 6, 22 ff. »Ecce populus venit ab Aquilone«. Jerem. 50, 41 ff. »Ab Aquilone pandetur malum super omnes habitatores terrae«. Jerem. 1, 14. »Ponam sedem meam ad Aquilonem.« Jf. 14, 13. Die Kälte und Lichtlosigkeit machen die nördliche Richtung des Himmels zum Abbild des Unvollkommenen, des von Gott Abgekehrten, vom Licht der Wahrheit und des Glaubens Abgeirrten, Entfernten im Frost der Sünde und Verstocktheit Erstarrten. „In dieser Deutung begegnet uns der Norden an zahlreichen Stellen bei Hieronymus, Augustinus, Gregorius Magnus, Melito, Eucherius u. a.“, und

diese Bedeutung war wohl auch im Mittelalter weithin bekannt, so daß man bei Aufführung von kirchlichen Gebäuden darauf Rücksicht nehmen konnte. Selbstverständlich mußte dann diese Symbolik nicht bloß bei den Fenstern, sondern auch noch in anderer Weise auf der Nordseite zum Ausdruck kommen. Daß dies geschehen, läßt sich durch viele Beispiele beweisen. Wir wollen nur einige Andeutungen geben. Wenn bei Darstellung der Propheten und Apostel dieselben einander so gegenüber stehen, daß die Propheten die Nordseite, die Apostel die Südseite der Kirche einnehmen, so darf man hierin eine Anwendung unseres Gesetzes erblicken. In dem Werke: „Freiburg im Breisgau. Die Stadt und ihre Umgebung. Herausgegeben von dem Badischen Architekten- und Ingenieurverein“ haben wir S. 281 folgende beachtenswerte Notiz gefunden: „Bei der Betrachtung des äußeren Chores springt jedem sofort ins Auge, daß die Nordseite gegenüber der Südseite äußerst dürftig ausgestattet ist und noch weit weniger Schmuck aufweist, als es aus dem wiederholt erwähnten Gebrauch (?) allein sich erklären läßt. Während z. B. die Stirnseiten der südlichen Strebepfeiler Figurennischen besitzen und selbst die Pfeilerflächen durch Maßwerkfüllungen belebt sind, ist auf der Nordseite alles kahl und schlicht bis zur Nüchternheit. Wir irren wohl nicht, wenn wir diese ganz auffallende Vernachlässigung einem allmählich eingetretenen Mangel an Baukapital und der andauernden Ungunst der politischen Verhältnisse zuschreiben.“

Am S. Martinäminster in Colmar macht sich die Armut der Nordseite zunächst fühlbar durch das Fehlen des ornamentierten Gesimses, dem Dach entlang unter der Mittelgalerie. Interessant ist sodann, daß die Skulpturen auf Heidenisches hinweisen, während die herrliche figurenreiche Südfront auf das Erlösungswerk anspielt. Wo P. Kuhn O. S. B. in seiner allgemeinen Kunstgeschichte von der Fassadenbildung des Kölner Domes spricht, beginnt er mit den Abschlüssen des Kreuzschiffes und bemerkt, daß sie zu monumentalen, mächtig wirkenden Fassaden und Eingängen entwickelt seien, zumal der südliche. Durch die Anlage von drei

überaus reichen Toren erhält er eine bestimmt ausgesprochene Dreiteiligkeit. — Von der Deutschordenskirche in Würzburg meldet ein Eintrag in unserem Notizheft: Die Nordseite ist — wie gewöhnlich weniger reich gestaltet. In der Tat, wir brauchen gar nicht in die Ferne zu gehen, um uns hievon zu überzeugen. Auch die alten Kirchen in unserem Lande zeigen auf der Südseite, namentlich bei den Portalen, reichere Entwicklung und reicheren Schmuck als auf der Nordseite, denken wir — von allen anderen Kirchen abgesehen, nur an die Kirchen von Gmünd und Rottweil. — Eine außerordentliche Eigentümlichkeit, eine Mischung von Gesetzmäßigkeit und Unregelmäßigkeit, weist der Dom von Regensburg nach der Beschreibung von Kisser auf. Die Nordhalle unterscheidet sich von der Südhalle . . . besonders durch die Fenster, die hier nicht die hochstrebenden Verhältnisse der Südfenster haben, nur zur Hälfte ihrer Größe Licht einströmen lassen, aber im Maßwerk reicher und vollkommener entwickelt sind. Reichprofilirte Spitzarkaden, wie wir sie unter der Galerie der Südhalle finden, fehlen der Nordwand gänzlich. Wesentlich unterscheidet sich auch die Nordturmhalle von jener des Südturmes. Sie zeigt ein völlig ausgebildetes Sterngewölbe und an den Wänden hohen Figurenreichtum und Blendmaßwerk, Zierden, die dem gleichteiligen Südbau fehlen. Auch die Nordwand des Kreuzschiffes weicht in ihrem Schmucke von der Südseite ab. Wir bemerken hier nur ein paar kleine Fensterzwickel, während die Südseite von einem herrlichen Fenster durchbrochen ist. — Man spricht von einem Kunstverständnis und denkt dabei gerne nur an ganz feine und subtile Sachen. Wir möchten glauben, daß es noch manche ganz naheliegende Dinge gebe, welche ein Recht darauf haben, gesehen und verstanden zu werden. Es würde uns freuen, wenn unser Artikel da und dort die Sehkraft in etwas geschärft hätte.

Schwein und Esel an sepulkralen christlichen Denkmälern.

Von Dr. Theodor Schermann.

Unter den calchi oder Abklättchen von Inschriften, welche ich mir aus den

Katakomben mit Erlaubnis der päpstlichen Kommission di archeologia cristiana mitgenommen habe, befinden sich zwei, welche mein besonderes Interesse in Anspruch nahmen. Von zwei Inschriften ist nur noch je ein Bruchstück erhalten. Das eine ist in der Cömeterial-Basilika der hl. Nereus und Achilleus in der Nähe des Einganges zur Krypta der Petronella und Veneranda befestigt und stellt einen an einem Band hängenden Esel dar; der Rest der zweiten Inschrift in einem Parallelgang zur eben genannten Petronellakrypta zeigt ein Schwein.

Besonders letzteres Zeichen auf einer christlichen Inschrift war auffallend, zumal in den Katakombengemälden das Schwein nur ein einzigesmal vorkommt. Mgr. Wilpert entdeckte 1901 ein Deckengemälde in der sogenannten großen Kammer der Prätertatkatakombe, welches den guten Hirten, die Herde vor dem Feinde beschützend, darstellt. Der gute Hirte in der Mitte sucht die sich ängstlich an ihn herandrängende Herde von sieben Schafen zu beschützen, während der Feind, ein Esel und ein Schwein, auf der andern Seite sichtbar sind und vom Hirten mit dem Stock zurückgehalten werden.¹⁾ Die Symbolik des Freskos löst Wilpert mit Hilfe des Physiologus, jenes bei den christlichen Schriftstellern wohlbekannten alexandrinischen Tierdeuters und sieht in dem Schwein den Teufel in seiner Ohnmacht; „denn er brüllt, weil sein Reich der Finsternis abnimmt“. Die zweite Bedeutung, welche dieses Buch dem Eber beilegt, läßt ihn als Symbol der Begierlichkeit und Eifersucht erscheinen und trägt zur Erklärung des Gemäldes nichts bei. Beide Deutungen aber sind für unsere Inschrift belanglos, da auf ihr wohl nicht eine ähnliche Scene gleich der soeben geschilderten abgebildet war. Tier symbole auf Inschriften pflegen meistens das Gewerbe oder eine Lieblingsbeschäftigung darzustellen. Aber auch in keiner dieser Beziehungen ist uns zur Entzifferung des rätselhaften Symboles etwas geholfen, da wir nicht annehmen können, daß der Verstorbene Schweinehändler gewesen ist oder besonders

der Eberjagd gehuldigt habe. Wohl die einzige und zugleich richtige Deutung ist jene, welche in dem Symbol den Personennamen des Verstorbenen erblickt. Volbetti, der Ruftos der Katakomben zu Anfang des 18. Jahrhunderts, hat in seinen osservazioni sopra i cimiteri dei ss. martiri ed antichi cristiani di Roma (Roma 1720) 376 eine unserer Darstellung ganz ähnliche Illustration des Namens Porcella abgebildet. Auf einer andern Inschrift ist zur Erklärung des Namens Caprioles eine Ziege dargestellt.¹⁾

Auch das Symbol des Esels könnten wir auf dieselbe Weise erklären als Glosse eines der auf christlichen Inschriften vorkommenden Namen Asella, Asellus, Asinia und verwandter. Doch läßt dieses Zeichen noch andere Deutungen zu. Auf dem schon genannten Gemälde in der Katakombe des hl. Prätertatus würde dem Esel die Bedeutung eines starrsinnigen Feindes der Kirche Christi, eines Häretikers, zukommen, so daß „der Esel die Häretiker, das Schwein die Unreinen versinnbildet, deren sich der Teufel bedient, um der Herde Christi zu schaden“. Da nun aber der Esel als Sinnbild der Synagoge nach Melito von Sardes aufgefaßt werden kann,²⁾ so wäre es wohl richtiger und der Zusammenstellung entsprechender, unter dem Schwein das Heidentum sich vorzustellen.

Bekanntlich erscheinen bei den Krippendarstellungen Ochs und Esel, und zwar durch Beeinflussung des sogenannten Pseudo-Matthäusevangeliums, wozu die Stelle des Jsa. 1, 3: „Es kennt der Ochs seinen Eigentümer und der Esel die Krippe seines Herrn; Israel aber kennt mich nicht und mein Volk versteht mich nicht“ die unmittelbare Handhabe bot. So ziemlich derselben Zeit, der Mitte des vierten Jahrhunderts, gehört das Gemälde in S. Sebastiano zu Rom und ein Inschriftenfragment an, welche als erste uns diese Darstellung aufbewahrt haben. Mit Berufung auf Melito von Sardes kann man den Esel als Typus der Juden-, den Ochs als Typus der Heidenwelt auffassen.

¹⁾ Vgl. Schill, Artikel „Namen“ in Kraus, R. E. II. 477 f.

²⁾ Heuser, Artikel „Esel“ in Kraus, R. E. I. 481.

¹⁾ Die Malereien der Katakomben Roms I 284; II (Tafelband) Tafel 51, 1.

Diejenige Deutung, welche wohl am besten den Sinn des Inschriftensymbols trifft, wird darin liegen, wenn wir in dem Esel die Angabe des Gewerbes, welches der Verstorbene betrieb, erblicken. Er handelte wohl mit Eseln oder war Eselsfuhrwerkbefitzer. Wer die *campagna romana* kennt, wo der Vignolenbesitzer statt des Pferdes oder Maultieres einen Esel sich halten kann, wird darin nichts Auffallendes finden. Als Illustration kommt mir eine zweite Inschrift ins Gedächtnis, welche gegenüber jener ältesten Kammer in der Katakomba der hl. Domitilla sich befindet, und auf welcher ein Mann dargestellt ist, der neben einem lasttragenden Esel einhergeht. Auch jene Inschrift, auf welcher der Vetturino (Pferdefutscher) mit seinen beiden Pferden Barbarus und Germanus eingemeißelt ist, mag dardun, wie Tiere zur Versinnbildung des Handwerks des Verstorbenen verwendet wurden.

Entwürfe zu einem Glasgemälde und einem Mosaikbilde.

Wir reproduzieren in unserer Beilage zwei ganz eigenartige Entwürfe, die der Kunstmaler Bernard Rice, an der Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck, ausgearbeitet und uns zur Verfügung gestellt hat. Dem ersten Entwurfe, der zur Ausführung in einem Glasgemälde bestimmt wäre, gibt der Meister den Titel „Liebet einander“. Wir sehen als Hauptfigur im Vordergrund Christus den Herrn als Vorbild der größten Liebe zu uns Menschen; er hält als „Symbol der Schlichtheit“ eine einfache Gänseblume in der Hand. Um sein Haupt laufen zahlreiche Ringe als Nimbus, welche das „ohne Anfang und Ende“ bedeuten; von diesen Ringen aus geht über dem Haupte ein Flammenkreuz aus, sein Leiden andeutend. Auch auf dem Gewand sind gleichsam als Damastgrund die Ringe mit gleicher Bedeutung angebracht. Vor dem Heilande zunächst sehen wir nach Erklärung des Künstlers den Kopf von einem armen Volksbruder, der allein die Hände betend gegen Gott aufhebt, andeutend, daß er am meisten empfindet, was die Liebe Gottes sei. Gleich neben ihm schauen wir den Kopf eines reichen, jungen Man-

nes, der halb in Schatten gestellt ist; dieser scheint etwas gleichgültiger zu seinem Gott und Herrn hinzusehen, weiß aber gleichwohl, daß er ohne seine Liebe nichts wäre und nichts vermöchte. Weiterhin sehen wir den ernststen, auf Christus blickenden Kopf eines Hohenpriesters, der hart, ja fast starr in die Augen des Heilandes sieht, um die große Liebe Gottes daraus zu suchen. Neben diesem scharfen Profil erblicken wir einen weiblichen Kopf, den Ausdruck der Poesie, erkenntlich an dem Lorbeerkranz auf dem Haupte; mit mildem Antlitz durchschaut sie bewundernd die große Gottesliebe, welche sie schon so oft den Menschen ins Herz zu legen gesucht hat. Hinter dieser Gestalt sieht man eine Inful und einen Bischofsstab, dessen Träger als Vertreter der Religion anzusehen wäre. Zu hinterst ein Krieger mit einer Lanze, ausdrückend: nicht Krieg, sondern „Liebet einander“ soll die Parole sein. Noch sieht man einen Pilgerstab und ein Scepter, das Symbol eines Königs. Ueber die ganze Gruppe ist ein Lindenbaum in dekorativer Weise gezogen. Die Grundidee des Ganzen ist: alle diese Stände, vom Armen bis zum Reichen, vom Bischof bis zum Pilger, vom König bis zum Krieger, alle sollen einander lieben, so wie Gott alle Menschen liebt.

Der zweite Entwurf, zu einem Muttergottesbilde, wäre zur Ausführung in Mosaik. Die hl. Jungfrau ist dargestellt mit ihrem göttlichen Kinde, das die Rechte segnend erhebt, in der Linken die Weltkugel hält, welche auch die hl. Gottesmutter tragen hilft; sie steht in einem Kreise, welcher wieder das „ohne Anfang und Ende“ andeutet, und hinter ihr wachsen Lilien, in antiker Form gezeichnet. Die Muttergottes ist in der Farbe als weiß auf blauem Grunde, die Umhüllung des Kindes als rot gedacht. Beide Entwürfe, in der sinnreichen Zeichnung des Künstlers in Farbe übertragen, müßten eine herrliche Wirkung erzielen. Dezel.

Katakombenmalerei und moderne Sepulchralkunst.

Von Pfarrverw. Dreßler in Feudorf bei Mengen.
(Schluß.)

Raum wird in einem bescheidenen Kreuzchen, einer Palme oder ähnlichem

eine religiöse Saite angeschlagen, oder wenn wirklich die religiöse Idee die Oberhand gewinnt — wie oft muß sie es sich gefallen lassen, ins Sentimentale, Phantastische und Märchenhafte verzerrt zu werden! Eine mehr oder weniger sinnlich ausgestaffierte Feenfigur mit Flügeln muß den Todes- oder Friedensengel markieren, während es doch durchaus ungeziemend ist, Engel weiblich darzustellen. Kindergräber behüten — weinende oder schlafende Engeln! ¹⁾ — Fürwahr! man braucht kein Pessimist zu sein, um zugehen zu müssen, daß unser Gräberschmuck schon lange ein vergessenes Stiefkind der christlichen Kunst geworden ist.

Noch immer dominiert zwar neben diesen Modezugeständnissen das Kreuz, besonders in bürgerlichen und ländlichen Friedhöfen — an und für sich das schönste Zeichen des festen Christusglaubens und der zuversichtlichen Heilshoffnung sowohl der Dahingegangenen als der Hinterbliebenen. Aber wenn Hunderte solcher Denkmäler, meist wie ein Ei dem andern gleichend, nebeneinander stehen, so wirkt dies öde und drückend auf den Beschauer. Wenn man zudem auch die Inschriften mustert, die zum größten Teil mit der Idee des Kreuzes nicht bloß in keinem Zusammenhang stehen, sondern mitunter höchst banale und unchristliche Phrasen enthalten, so könnte man versucht sein, zu vermuten, daß selbst der Kreuzigungs zur leeren „Staffage“ geworden ist. Kein Wunder also, daß ein Gang durch unsere jetzigen Friedhöfe in einem glaubensinnigen Gemüte nicht mehr gleichgestimmte Accorde zu wecken, sondern kaum weiteres als eine trübselige, unfruchtbare Novemberstimmung zu erzeugen im Stande ist. Wie ganz anders muß der Eindruck gewesen sein, den der künstlerische Schmuck der alten „Cömeterien“ auf die frommen Besucher machte! War er nicht eine in endlosem Wechsel an alle Wände gemalte und gemeißelte Predigt über das Eine Thema: »Ne contristemini sicut et ceteri, qui spem non habent!« — „Seid nicht traurig,

wie die übrigen, die keine Hoffnung haben!“ (I. Thess. 4, 22)?

Könnten daher nicht aus dem Studium der altchristlichen Grabdenkmäler und aus dem Hineinleben in ihren so glaubensstarken und hoffnungsfrohen Geist auch unserer modernen christlichen Sepulchralkunst neue Anregungen und neues Leben ersprießen? Es handelt sich selbstverständlich nicht um eine slavische Nachahmung der Antike in Form und Technik, welchen ganz andere Verhältnisse zu Grunde lagen. Dort hatte der Künstler mit engen, dunklen Gängen zu rechnen, mußte sich daher meist auf eine in großen Konturen angelegte und mit satten Farben ausgefüllte Malerei beschränken, während die Plastik nur selten Anwendung fand; hier unter freiem Himmel tritt schon wegen der Witterungseinflüsse die Plastik in den Vordergrund, und der Künstler kann dank dem ungehinderten Lichte die zartesten Töne und Schatten verwerten. Auch der Stil und der Kunstgeschmack ist ein anderer geworden. Manche symbolische und allegorische Darstellung wäre heutzutage nur mehr Archäologen verständlich. All diesem müßte Rechnung getragen werden. Dennoch bliebe eine schöne Reihe nachahmungswürdiger Muster übrig, deren Nach- und Umbildung auch neuzeitlichen Kirchhofdenkmälern eine sinnige Zierde und erquickende Abwechslung bieten würde. Wie sodann die altchristlichen Künstler ihre Motive hauptsächlich aus der Liturgie entnommen haben, so könnte auch heute noch manche fruchtbare Anregung direkt aus dieser Quelle geschöpft werden. — Ohne erschöpfend sein zu wollen und ohne dem subjektiven Geschmacke Schranken zu setzen, erlaube ich mir, eine Serie von Stoffen anzuführen, deren plastische Ausführung eine ebenso würdige als dankbare Aufgabe für die Künstlerhand wäre.

I. Statuen:

1. Jesus, der Auferstandene, wie er dem „Tode“ den Fuß auf den Nacken setzt, — mit der Inschrift:

„Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?“ (I. Kor. 15, 55).

2. Der „Gute Hirt“ (nach dem lateranischen Vorbild), welcher ein Schaf auf der Schulter trägt. Ueber die symbolische Bedeutung dieser Darstellung

¹⁾ Der technischen Vollenbung mancher derartiger inhaltlich nicht zu lobender Darstellungen soll deswegen keineswegs die gebührende Anerkennung verweigert sein!

i. Nr. 2 S. 16. — Wie passend wäre ein solches Bild an dem Grabe eines Priesters, etwa mit dem Distichon als Inschrift:

„Sorglich hat er als Hirt die Deinen
geführt und geweidet;

Trag' ihn als seliges Lamm, Jesus,
zur himmlischen Trift!“

3. Der Dulder Job, auf einem Erdbaufen sitzend, die Hände und den Blick zum Himmel erhoben; darunter die Inschrift:

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,
und ich werde am jüngsten Tage aus
dem Staube auferstehen“ (Job 19, 25).

4. Der Erzengel Michael, „der Bannerträger“, geleitet die Seele (eine jugendliche Idealgestalt ohne Porträt-ähnlichkeit) „zum heiligen Lichte“ (Offertorium Missae). Oder ein anderes Motiv: Michael schützt die Seele (Wanderer mit dem Pilgerstab) gegen den andringenden Satan. Eine passende Inschrift hiezu i. Ps. 69, 3.

5. Die kluge Jungfrau mit dem Delkrüglein und der brennenden Lampe.

6. Dranten männlichen oder weiblichen Geschlechts — Idealfiguren im strengeren Stil oder auch Heiligenbilder (Namenspatrone) mit auswärts gehaltenen, rechtwinklig gebogenen Armen (vergl. Beuroner Vorbilder!). Es wäre gewiß keine ungeziemende „Kanonisation“, wenn auch wir am Grabe frommer, in Gott gestorbenen Angehöriger die Inschrift wagten, welche sich in den Katakomben in Tugend Variationen findet:

„In orationibus tuis roges pro nobis! — Scimus te in Christo.“

„In deinen Gebeten verwende dich für uns! — Wir wissen dich bei Christus!“¹⁾

7. Für ein Kindergrab: Weidendes Lamm mit der Inschrift Ps. 22, 2; — oder Christus als Kinderfreund mit der Inschrift: Markus 10, 14.

II. Reliefbilder für Nischen u. dergl.:

1. Eine der drei Totenerweckungen des Herrn.

2. Christus als ewiger Richter

¹⁾ Andere ähnliche Inschriften aus dem christlichen Altertum, besonders für Kindergräber geeignet, siehe bei Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde. Freiburg, 1891, S. 39–43.

von Maria und Johannes, dem Täufer, als Fürbitter umgeben.

3. Das „besondere Gericht“: in der Mitte Christus als Richter auf dem Throne, eine offene Schriftrolle in der Hand tragend; von links her wird eine abgeschiedene Seele in demütiger Haltung (Idealfigur) vom Schutzengel vorgeführt. Rechts vom Richter steht der Namenspatron oder ein anderer Schutzheiliger (Maria) und legt Fürsprache ein. Der Symmetrie halber als fünfte Person neben letzterem der Erzengel Michael mit der Wage.

4. Einlaß der klugen Jungfrauen zum himmlischen Hochzeitsmahle.

5. Kommunionbilder: Christus, zwei oder drei Aposteln die Kommunion reichend (wie schön würde sich z. B. die Mittelgruppe von Jügel's „Abendmahl“ in Relief ausnehmen!); eine passende Inschrift hiezu i. Joh. 6, 52 und 55. — Oder ein anderes Sujet: Jesus, den beiden Emausjüngern „das Brot brechend“ (Inschrift Luk. 24, 29).

6. Maria als Drans, mit dem Jesuskind vor der Brust (nach dem ostrianischen Vorbild).

7. Daniel, betend zwischen zwei Löwen (Liberia eas de ore leonis! Offertorium).

8. Die drei babylonischen Jünglinge im Feuer.

9. Das Bild eines Drans zwischen zwei Lämmern.

III. Kleinere symbolische Darstellungen für Füllungen, Friesen u. s. w.:

Weidende Lämmer; trinkende Hirse; zwei Friedenstauben zwischen dem Monogramm Christi; Palmbaum oder Palmzweige; Anker u. s. w.

Literatur.

Handbuch der Malerei von R. Raupp. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 54 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 Tafeln. In Originalleinenband M. 3.—. Verlag von J. F. Weber in Leipzig.

Verfasser vorliegenden Handbuchs, Professor an der Königl. Akademie der bildenden Künste

in München, hat sich die Aufgabe gestellt, dem angehenden Künstler oder Dilettanten ein Erklärer und Berater zu werden, besonders durch Wink in Bezug auf Technik und Material. Die Hälfte des Buches ist dem Zeichnen und der Delmalerei gewidmet. Den Abschnitt über das Pastell hat nach Mitteilungen des verstorbenen Prof. B. Biglheim der Herausgeber verfaßt; Hans v. Bartels behandelt das Aquarell; das Kapitel über die Temperamalerei der Marinemaler Hans Peterßen. Dem Malen mit dem Farbstift des Pariser Malers J. F. Raffaelli, einer neu aufgenommenen Technik, widmete in dieser vierten Auflage der Verfasser eine ausführliche Besprechung. In der Fächermalerei erteilt Max Ebersberger mannigfaltige Ratschläge. Eine eingehende Neubearbeitung durch den Architekturmalers Dehn erhielt der Abschnitt über die Linienperspektive. Ueber den photographischen Apparat und seine Anwendung für malerische Zwecke orientiert der Autorität genießende Sachmann H. Frank in München. Die institutionellen Abbildungen haben eine Vervollständigung erfahren durch Zeichnungen nach Gipsabgüssen, landschaftlichen Skizzen und Studentköpfen in Bleistift und Kohle, ferner durch Reproduktion einer in Del gemalten Studie.

Ludwig Rosenthals Antiquariat in München, Hildegardsstr. 16. Nr. 111 „Seltene und kostbare Bücher“.

Dieser reiche und in der Art seiner Bearbeitung streng wissenschaftliche Katalog enthält: Alte Bücher über Amerika, Autographen, seltene Bibeln, kostbare Bucheinsätze, Zeichnung, Genealogie und Heraldik, Handzeichnungen (Schwind u. a.), Holz- und Kupferstichwerke, Infunabeln, Kostümwerke, alte Kräuterbücher, literarische Seltenheiten, liturgische Bücher, Handschriften, Musik, Ornamentik, Totentänze, Wappenbücher u. a. Wertvolle alte Bücher kommen mehr und mehr in die Hände von Sammlern und Bibliotheken, daher eine so reiche, 2043 Nummern enthaltende Sammlung, wie sie unser Katalog bietet, sich nur schwer zusammenstellen läßt und umso interessanter ist. Der Katalog ist auch besonders wertvoll deshalb, als kostbarere, seltenere und interessante Werte eingehend beschrieben und durch 33 Facsimiles illustriert sind.

Der heilige Kreuzweg. Nach den Kompositionen von Martin Feuerstein, Prof. an der K. Akademie in München. I. In Chromolithographie. Bildgröße 243 × 180 mm ohne weißen Papierrand. Alle 14 Stationen zusammen M. 2.40. Derselbe mit weißem Papierrand, Bildgröße 243 × 180 mm, Papierformat 414 × 283 mm. Alle 14 Stationen zusammen M. 7.—. II. In Lichtdruck. Bildgröße 210 × 205 mm, Kartongröße 410 × 295 mm. In eleganter Leinwandmappe M. 20.—.

Diesen herrlichen Kreuzweg mögen die folgenden schönen Worte des kunstschriftenden Dr. P. Albert Kuhn beurteilen, der über denselben folgendes schreibt: „Einen Kreuzweg zu erstellen,

gehört zu den allerschwierigsten Aufgaben eines Künstlers. Es gilt, das Geheimnis eines gottmenschlichen Leidens zu schildern, dessen Tiefen nie ergründet, dessen Seelen- und Körperschmerzen nie ganz ausgesprochen, dessen Liebessehnen nie völlig ermessen, dessen ewiger Wert dem Betrachtenden nie klar erschlossen werden kann. Wie helfen sich die Künstler? Die einen führen rauschende Volksmengen vor, um den Mangel des einen Notwendigen durch die Vielheit zu verdecken. Die andern suchen durch die Schilderung roher, brutaler Schergen und Büttel über das Fehlen der Hauptsache hinwegzutäuschen. Wieder andere beschränken sich darauf, in Christus die tiefste Erniedrigung und das gräßlichste physische Leiden zu schildern. Die allermeisten Künstler, Bildhauer und Maler, geben glatte, kalte, akademische Darstellungen, die nicht aus gläubiger Seele fließen und nicht zur gläubigen Seele bringen, wenn die letzte nicht alles selbst ergänzt. M. Feuerstein entwarf und malte seinen Kreuzweg für die neue, ernst romanische St. Annakirche in München. Faßte er seine Aufgabe richtig auf, so mußte er aus tiefer religiöser Ueberzeugung schaffen, um religiöse Stimmungen zu wecken. Die Mühsicht auf das Bauwerk forderte einfachste, klarste Bilder. Feuerstein erfüllte diese an ihn gestellten Anforderungen, und darauf beruht die Vorzüglichkeit seines Kreuzweges. Die Bilder sind die denkbar einfachsten; drei, vier, ausnahmsweise fünf Gestalten erscheinen in den einzelnen Stationen. Dazu keine Hintergründe mit Architektur oder Landschaft, sondern die vollfarbigen Figuren stehen klar und fest vor einem neutralen, grünblauen Grund. Um aber den Heiland besonders scharf herauszuheben, gibt ihm der Künstler ein weißes Gewand. Auf der gleichen Höhe wie die Technik und Komposition steht auch die Auffassung, Christus vorab erscheint als die schönste, ergreifendste Verbindung von Ruhe, Wehmut, Schmerz, Milde, Ergebenheit — Eigenschaften, die im höchsten Seelenadel zusammenfließen. In den übrigen Gestalten — nichts Auffallendes, nichts Zerstreues, nichts Abstoßendes, sondern in den heiligen Personen ein milder Abglanz der göttlichen Eigenschaften Christi, in den Kriegsknechten und Pharisäern die Andeutung ihrer hasserfüllten Stimmungen, aber nirgends eine beleidigende Keuschung derselben. Die Typen der meisten Personen haben deutsches Gepräge in charaktervollster Ausbildung; ebenso ist der Schnitt der Gewänder dem Anfang des deutschen 16. Jahrhunderts entlehnt. Zum Glück ist hierbei jede Einseitigkeit vermieden. So zählt der Feuersteinsche Kreuzweg zu den edelsten, glücklichsten Leistungen im Bereich der schwierigsten Aufgaben der christlichen Kunst.“

Museum Pitti in Florenz (Gemälde).

Die Firma Photographieverlag Wehrli, A.-G. in Kilchberg bei Zürich, hat sich die Aufgabe gestellt, unter der Bezeichnung Edition Illustrato eine Serie Albums mit Reproduktionen der wichtigsten Gemälde und Skulpturen der italienischen Museen herauszugeben. Diese Albums sollen sich durch sorgfältige Auswahl der Sujets, gute tech-

nische Ausführung und Billigkeit des Preises auszeichnen. Jedes Album soll die Gemälde oder die Skulpturen eines Museums behandeln und die Vereinigung sämtlicher Albums soll ein Prachtwerk bilden. Jedes Album enthält 40 Ansichten und kostet Fr. 5.—. Das vorliegende erste Album, Galleria Pitti Firenze, ist gut ausgewählt und sind die Photographien vorzüglich gelungen.

Die Patronate der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch für Kirchen-, Kultur- und Kunsthistoriker sowie für den praktischen Gebrauch des Geistlichen von Dietr. H. Kerler. Ulm, H. Kerler M. 6.50.

Ein Rezensent der „Ausg. Postztg.“ hat sich über das vorliegende Buch ziemlich ungünstig ausgesprochen und hat dem Verfasser die allzu große Vollständigkeit seines Verzeichnisses vorgeworfen, die bis zur Geschmacklosigkeit gehe. Man kann den Standpunkt dieses Rezenten in gewissem Sinne begreifen. Bei der gegenwärtigen lieblichen Art konfessioneller Polemik soll es uns wundern, wenn nicht auch das Buch von Kerler dem einen und andern „teuren“ Mitbruder Stoff liefern muß zu den „mit Recht so beliebten“ Vorträgen über „Heidentum und Aberglauben in der römischen Kirche“, über die „Inferiorität des Papsttums“, wo die Handschuhmacher und Laternenanzünder ihre besonderen Patrone haben, wo man gegen Leibweh, Podagra, Migräne je einen andern Heiligen „anbetet“.

Doch derartige Erwägungen dürfen für die Beurteilung einer wissenschaftlichen Arbeit wie die vorliegende nicht maßgebend sein, zumal der Verfasser seiner Aufgabe als Historiker, völlig objektiv gegenübertritt. Im Vorworte, wo der Verfasser von der Entstehung der Heiligenpatronate im allgemeinen spricht, wird auch der Katholik nichts finden, woran er mit Recht Anstoß nehmen könnte. Kerler sagt hier u. a.: „Nur in den seltensten Fällen kann für das Patronat ausdrückliche Bestimmung der Kirche angeführt werden, vielmehr haben wir hier in der Hauptsache ein Stück Volksdichtung.“

Was das Nachschlagewerk selbst anbelangt, können wir natürlich auf Einzelheiten nicht näher eingehen. Das eine aber kann gesagt werden, daß hier für Archäologen, Kulturhistoriker u. c. mit ungeheurem Fleiß ein Material zusammengetragen ist, wie es in dieser Vollständigkeit bisher nirgends auch nur annähernd geboten war. Wir begrüßen daher aufs wärmste das Erscheinen dieses Werkes, das bald zum unentbehrlichen Hülfsmittel auch für den Kunsthistoriker geworden sein dürfte. Für eine Neuauflage möchten wir dem Herrn Verfasser zwei Wünsche nahelegen. Fürs erste würden wir es nach mehr als einer Seite hin für besser halten, wenn nicht die Patronate, sondern die Patrone in alphabetischer Ordnung den Grundstock des Buches bilden würden, die Patronate könnten dann umgekehrt in einem Register zusammengestellt erscheinen. Zweitens wäre es dringend wünschenswert, daß jedes Patronat irgendwie quellenmäßig belegt würde. Frei-

lich würde das Buch dadurch an Umfang bedeutend vergrößert werden. Andererseits würde es aber für einen jeden, der wissenschaftlich arbeitet, an Wert und Brauchbarkeit ungemein gewinnen. Buchloë. Dr. Tamrich.

Conceptio immaculata in alten Darstellungen von Dr. J. Graus, Graz, Styria. M. 1.50.

Der rühmlich bekannte Verfasser schildert zuerst in aller Kürze, wie die von Anfang an implicite geglaubte Lehre von der unbefleckten Keiheit Mariens sich allmählich zur allgemeinen und ausdrücklichen Lehre der Kirche entwickelte. Darauf geht er zur Besprechung der künstlerischen Darstellungen dieses Geheimnisses über. Die byzantinische Kunst und in der frühesten Zeit auch die des Abendlandes suchte den Gedanken der unbefleckten Empfängnis Mariens auszudrücken im Bilde der Mutter Anna, wie sie in ihrem Garten von einem Engel gesegnet wird, oder noch häufiger in der Begegnung von Joachim und Anna vor der goldenen Pforte. Später beschritt man einen andern Weg, indem man das Bild der Jungfrau mit Symbolen und Allegorien umgab, wie hortus conclusus, fons signatus, Lilie u. c., die ihre Unbeflecktheit andeuten sollten. Allerdings geht es nicht an, alle Bilder, in denen Maria als reine Jungfrau dargestellt ist, speziell als Bilder der unbefleckten Empfängnis zu nehmen, das gilt namentlich von den Darstellungen der Knecht-Kleidungsfrau samt ihren Urbildern in Mailand und St. Maximus, die Graus hier heranzieht. Dagegen ist sehr dankenswert die, wenn auch nicht vollständige, Zusammenstellung von Kunstmalern, vom 16. Jahrhundert angefangen, in welchen deutlich der Gedanke der unbefleckten Empfängnis ausgesprochen ist. Das Höchste erreicht hier Murillo mit seinen wahrhaft überirdischen Idealgestalten der Keiheit und Jungfräulichkeit. Das mit 16 guten Illustrationen ausgestattete Schriftchen bietet einen guten Überblick über die Entwicklung des Immaculatabildes und besitz für uns Katholiken in gewissem Sinne auch apologetischen Wert.

B.

D.

Verlosung von Kunstwerken. Die deutsche Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet für ihre Mitglieder alljährlich eine Verlosung von Originalkunstwerken und künstlerischen Reproduktionen, wobei jedes Mitglied innerhalb vier Jahren einen Gewinn erhält. An den Verlosungen nehmen jene Mitglieder teil, welche der Gesellschaft vier Jahre angehören und nicht innerhalb der vorausgegangenen drei Jahre gewonnen haben. Gewinne treffen also pro 1904 auf jene Mitglieder, die vor 1901 eintraten und noch nicht gewonnen; ferner jene, die 1901 eintraten. Die Verlosung pro 1904 fand am 6. März statt, das Resultat wird demnächst den Mitgliedern bekannt gemacht.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Entwürfe zu einem Glasgemälde und einem Mosaik.

Stuttgart, Buchdruckerei der „Allg.-Ztg.“, „Deutsches Volksblatt“.



Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 5. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.**
Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen.

Von Theodor Osterritter in Stuttgart.

II.

Haben wir im ersten Abschnitt die Brunnen in Kirchen und Klöstern behandelt, so kommen wir nun in diesem Abschnitt zu den Monumentalbrunnen in den Straßen und auf den Plätzen der alten Städte, und zwar zu denjenigen Brunnen, welche eine religiöse kirchliche Beziehung aufzuweisen haben, Monumentalbrunnen, die zum Schmuck künstlerisch wertvolle Reliefdarstellungen in Stein oder Bronze aus der heiligen Schrift oder Gestalten von Heiligen tragen.

Die Brunnen des frühen Mittelalters, die sich auf unsere Zeit erhalten haben, zeigen uns, daß der Brunnen sehr selten einmal einigermaßen dekorativen Zwecken dienstbar gemacht wurde; im allgemeinen war der Brunnen nur Nutzanlage, meist mit einem länglichen, viereckigen, offenen oder bedeckten Becken, in das man einige Stufen hinabsteigen mußte. Im späteren Mittelalter, als man anfang, die Brunnen auch zu dekorativen Zwecken zu verwenden, kamen zur Ausschmückung des Brunnens auch vielfach Darstellungen aus der heiligen Schrift zur Verwendung. Am häufigsten findet sich naturgemäß in dieser Art die Darstellung von Christus mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Noch häufiger als Darstellungen aus der heiligen Schrift sind Bilder von Heiligen, in erster Linie von der heiligen Jungfrau. Vielfach findet sich auch bei den Marktbrunnen einer Stadt die Statue des Stadtpatrons.

Der bedeutendste und schönste Monumentalbrunnen Italiens aus dem Ende des 13. Jahrhunderts ist der Brunnen auf dem Domplate in Perugia, welcher 1277—1280 wahrscheinlich von Giovanni Pisano oder doch von dessen Schülern errichtet wurde. Das weite polygonale, unterste Brunnenbecken ist schön mit biblischen und allegorischen Reliefbildern, darunter Darstellungen der Beschäftigung der Menschen in den zwölf Monaten und der Himmelsbilder, geschmückt. Aus diesem untersten Becken, erhebt sich ein auf Säulen ruhendes zweites Becken, das mit Figuren geschmückt ist und dessen Mitte auf einer Säule das oberste, gleichfalls mit Figuren ausgestattete Becken trägt.

Das Hauptwerk Jacopo della Quercias, des großen Meisters der sienesischen Bildhauerschule, ist die Ausschmückung der Fonte Gaja auf der Piazza del Campo in Siena, welche 1339 von Agostino di Giovanni und Agnolo errichtet wurde. Der Brunnen, mit einem großen Becken versehen, ist auf drei Seiten von einer hohen Mauer umgeben. In dieser Mauer sind Nischen angebracht, welche 1408—1419 von Quercia mit Reliefdarstellungen aus der heiligen Schrift, wie der Erschaffung Adams und der Vertreibung aus dem Paradies und den Reliefs der heiligen Jungfrau und der Tugenden, geschmückt wurden.

Dom. Fontana hat in Rom auf der Piazza de Termini die Aqua Felice, den sogenannten Mosesbrunnen, geschaffen. Drei Arkaden ionischen Stils werden von einer Attika bekrönt. In der Mittelnische dieses Brunnens erhebt sich die Kolossal-

statue von Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend.

Frankreich besitzt in der Fontaine Louis XII. in Blois ein hervorragendes gotisches Brunnenvwerk, das jetzt leider nach einer ganz gehörigen Wiederherstellung, welche dem ehemals so malerischen und echten alten Kunstwerk die ganze Patina des Alters raubte, das Auge des empfindenden Beschauers nicht mehr so recht erfreuen will. Der Brunnenvbau sich, mit der Rückwand an eine Mauer gelehnt, in verschiedenen Abstufungen auf. Ueber den mittleren Teil des Brunnens zieht sich eine Blendgalerie aus Dreipässen, über den oberen Teil eine reiche Maßwerkogalerie mit dem Lilienwappen der Bourbonen. In der Mitte des Oberbaues und als Krönung des Brunnens ist eine mit schönem Baldachin versehene Nische angebracht, unter der die Figur der heiligen Jungfrau stand. An den beiden Ecken des Brunnens standen in Doppelnischen unter reichen Baldachinen die Figuren von Heiligen.

Ein reizender Brunnenv aus dem 16. Jahrhundert befindet sich in Saint-Jean-du-Doigt in der Bretagne. Ein dreistufiger Unterbau trägt das schön profilierte Becken, das an seinem oberen Rande Masken als Verzierung trägt. Inmitten des Beckens erhebt sich die schöne Brunnensäule, welche eine mit Masken als Wasserspendern versehene Schale trägt, aus der sich ein reizender Aufsatz entwickelt. Dieser Aufsatz ist in seinem unteren Teile mit kleinen Heiligenfiguren umgeben und trägt zwei kleine, sich übereinander aufbauende, fein gearbeitete Schalen, die ringsum dicht mit Köpfchen als Wasserspendern verziert sind. Als Abschluß dieses Aufsatzes ist oben die Figur eines segnenden Heiligen angebracht.

Italien besitzt noch verschiedene interessante alte Brunnenv, darunter auch die 1861 wiederhergestellte Fontaine de la Crosse, welche in eine Wandnische eingebaut ist und von einer trefflichen Statue der heiligen Jungfrau überragt wird.

Im Städtebild der alten Stadt in Deutschland spielte der Brunnenv eine wesentliche Rolle, nicht allein wegen seiner Bedeutung einer guten Wasserversorgung, sondern er bildete in vielen Fällen durch seinen künstlerischen Schmuck eine Zierde

der Stadt. Auch waren die Brunnenv außerdem gewöhnlich die Sammelpunkte kleinbürgerlichen Lebens. Beim Brunnenv wurden die Neuigkeiten des Tages erörtert und Hymen spann dort ihre Fäden.

Vielsach begegnen wir bei den Brunnenv in Deutschland kirchlichen Reminiszenzen. So gleich bei einem der ältesten Monumentalbrunnenv Deutschlands, dem Schönen Brunnenv in Nürnberg, an dem 1385 bis 1396 gearbeitet wurde, und an dem Heinrich der Palier tätig gewesen sein soll. Aus der Mitte des achteckigen steinernen Unterbaues steigt die achteckige, filigranartig durchbrochene Steinpyramide auf. Zierliche, in schlanken Fialen endende Strebepfeiler, leichte, mit zart durchbrochenem Maßwerk geschmückte Wimperge, schlank e Spitzbogenöffnungen und der ammutige Helm geben dem ganzen Werke ein überaus zartes und feines Aussehen. Dazu kommt noch der reiche Figurenschmuck des Brunnens. Unten die sieben Kurfürsten und die Figuren von neun Heilen aus der Geschichte, oben Moses und die sieben Propheten. Diese letzteren Figuren sind ganz hervorragende Arbeiten von bedeutendem Kunstwert. An dem Brunnenv selbst ist nur noch wenig es im Original vorhanden, was bei der Wiederherstellung entfernt wurde, kam in das Germanische Museum.

Noch älter als der Nürnberger Schöne Brunnenv ist der Brunnenv auf dem Hradschin in Prag, der auf Veranlassung des kunstsin nigen Karls IV. 1373 von Georg und Martin von Clussembach in Bronze hergestellt wurde. Dieser Brunnenv zeigt als Bekrönung das Reiterstandbild des hl. Georg, wie er dem Drachen die Lanze in den geöffneten Rücken bohrt. Die Reiterstatue des Heiligen in halber Lebensgröße ist von einer Lebendigkeit, einer Feinheit und Sorgfalt der Ausführung bis in die kleinsten Einzelheiten, die wohl von keinem andern Kunstwerk jener Zeit erreicht wird.

Braunschweig besitzt einen Brunnenv aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, der das Gegenstück zum Schönen Brunnenv in Nürnberg bildet. Gilt dieser mit Recht als der schönste gotische Monumentalbrunnenv Süddeutschlands, so ist jener der schönste gotische Monumentalbrunnenv Nord-

deutschlands. Aus einem achteckigen Becken erhebt sich der kraftvolle Steinzylinder, der das unterste, größte Bronzebecken, das mit kleinen Reliefs deutscher Kaiser geschmückt ist, trägt. Aus diesem entwickelt sich das zweite, kleinere, wappengeschmückte Bronzebecken und aus diesem wieder das dritte oberste und kleinste, welches gleichfalls ornamentiert ist. Den obersten Abschluß bildet ein tabernakelartiger Aufsatz, unter dem sich die Statue der heiligen Jungfrau befindet.

Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt der Brunnen auf dem Fischmarke in Basel. Aus seinem polygonalen Becken entwickelt sich ein starker, zylindrischer Pfeiler, über dem sich ein tabernakelartiger Aufsatz mit Heiligenfiguren aufbaut. Derselben Zeit gehört auch der herrliche Brunnen in Rottenburg an, der von Mechtild, der Gemahlin des Grafen Ludwig von Württemberg, 1470 errichtet wurde. Die herrliche Brunnenpyramide ist mit ausgezeichneten, edel und charakteristisch durchgebildeten Figuren geschmückt, die zu den hervorragendsten Arbeiten der deutschen Spätgotik gerechnet werden dürfen. Die Figuren in der untersten Reihe stellen dar: Kaiser Friedrich III., Erzherzog Albrecht und Pfalzgraf Ludwig, die in der nächsten, mittleren Reihe: St. Martin, St. Georg und die heilige Jungfrau, oben: Christus als Ecce homo, Maria als Mater dolorosa und St. Johannes.

Dem Ende des 15. Jahrhunderts gehört der schöne Monumentalbrunnen in Freiburg in Baden, der sogenannte Fischbrunnen, an, an dem besonders auch der Figurenschmuck bemerkenswert ist. In den vier mit Wimpergen geschmückten Nischen, welche die Brunnensäule, die mit einer hübschen Fiale gekrönt ist, in der unteren Hälfte umgeben, sind die Figuren des jetzigen Stadtpatrons, des hl. Lambertus, des früheren Stadtpatrons, des hl. Georg, Marias mit dem Jesusknaben und des hl. Leopold. In der oberen Hälfte der Brunnensäule sind unter hübschen Baldachinen die Figuren der Kirchenväter Ambrosius, Gregorius, Augustinus und Hieronymus. Aus derselben Zeit stammt auch der prächtige Marktbrunnen in Urach mit seiner schlank

aufstrebenden und zierlich durchbrochenen Pyramide, als dessen Schöpfer Peter von Koblenz und Christoph von Urach genannt werden. In der Hauptnische steht die Figur des hl. Christophorus.

Hall besitzt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts seinen berühmten Fischbrunnen mit dem Pranger. Der Brunnen bildet einen großen viereckigen Wasserkasten mit einer steinernen Rückwand, welche drei Nischen mit Figurengruppen trägt. Die mittlere Nische mit dem Erzengel Michael als Drachentöter, links davon Simson, der den Löwen zerreißt, und rechts St. Georg, den Drachen tötend. Aus dem Rachen der Tiere treten Röhren hervor, welche das Wasser in den Wasserfallen spenden.

St. Wolfgang in Oberösterreich hat einen interessanten Brunnen aus der Uebergangszeit der Gotik zur Frührenaissance, der wahrscheinlich 1515 errichtet wurde. Der Brunnen ist in Erz gegossen und erhebt sich in einer achteckigen Säule über dem durch zwei Stufen erhöhten polygonalen Sockel. Das die Brunnensäule umgebende Bronzebecken ist, wie auch die ganze Brunnensäule, reich ornamentiert. Vier originelle Masken sind am oberen Teil der Säule als Wasserspender angebracht. Gefrönt wird der Brunnen durch die Statue des hl. Wolfgang, der in der linken Hand das Modell einer Kirche, sein Attribut, trägt.

Dem hl. Theobald ist der hübsche Brunnen in Thann im Elsaß gewidmet, dessen Statue sich auf einer Säule inmitten des Beckens erhebt.

Auf dem Marktplatz in Mainz steht der sogenannte Judenbrunnen von 1526, ein dreiseitig überbauter Ziehbrunnen in deutscher Renaissance, dessen Oberbau auf drei reich ornamentierten Pfeilerstützen ruht. Der reiche Oberbau trägt einen dreiseitigen, mit Nischen versehenen Aufsatz, in dem sich Bischofsgestalten befinden, überragt von der Statue der heiligen Jungfrau.

Interessant ist der Siebenrohrebrunnen von 1541 in Heilbrunn. Auf einer Steintafel ist in Relief Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen dargestellt. Die Inschrift über dem Haupte Jesu lautet: „Das Wasser, das ich gebe, Wirt

ein Bron in das ewig Leben. Johannes". Ueber dem Kopf der Samariterin ist die Inschrift: „Herr gib mir dasselbige Wasser, daß mich nicht dürste“.

Dem Ende des 16. Jahrhunderts dürfte der Hildegardbrunnen in Ulm angehören, der auf einer reich mit Masken und Akanthusblättern geschmückten, spiralförmig farnelierten Brunnenssäule, welche mit einem schönen Kapitäl abschließt, die edel gehaltene Gestalt der hl. Hildegard trägt.

Der Marktbrunnen in Trier wurde ca. 1595 von Meister Hoffmann errichtet. Die Brunnenssäule, die aus einem großen steinernen Rundbecken aufsteigt, ist im unteren Teile mit allegorischen Figuren geschmückt. Der mittlere Teil der Säule, der mit einer starken Ausladung versehen ist, zeigt auf Wassertieren reitende Kinder und Wasser speiende Masken. Das Ganze gipfelt in einem Aufbau, der mit der Statue des Apostels Petrus gekrönt ist.

Das alte Rothenburg an der Tauber beherbergt unter seinen Brunnen als den schönsten den Renaissancebrunnen des hl. Georg, den sogenannten Herterichsbrunnen, der in seiner jetzigen Gestalt aus dem Jahre 1608 stammt und mit seiner Umgebung einen eigenartig malerischen Anblick gewährt. Das zwölfsseitige steinerne Becken ist mit schönem Kartuschenwerk geschmückt. In der Mitte des Beckens erhebt sich die schön verzierte Brunnenssäule, welche die Reiterfigur des hl. Georg, der den Drachen tötet, trägt.

Derselben Zeit mag wohl auch der Georgsbrunnen in Bönningheim, Oberamt Besigheim, angehören, der auf einer gleichfalls reich geschmückten Brunnenssäule die Reiterfigur des den Drachen tötenden St. Georgs zeigt. St. Florians Standbild erhebt sich auf der Brunnenssäule des St. Floriansbrunnens in Salzburg. Eichstätt besitzt in seinem Willibaldbrunnen ein herrliches Brunnenwerk aus dem Jahre 1695, auf dem sich das ca. zwei Meter große Standbild des hl. Willibald in Bronze erhebt. Die gedrungene Brunnenssäule, die das obere muschlige Becken mit der darüber befindlichen Figur des Heiligen trägt, hat wasserspeiende Delphine und Masken, reiches Muschelwerk und hübsch gearbeitete Wappen.

Aus dem Jahre 1733 stammt der

St. Georgsbrunnen in Heilbronn mit schön gearbeitetem und geschmücktem Wasserfaß. Die hübsche Brunnenssäule trägt auf ihrem mit vier Löwenköpfen an den Ecken verzierten Kapitäl die Reiterstatue des den Drachen tötenden Heiligen. Der ganze Brunnen wirkt überaus malerisch.

Im 17. und 18. Jahrhundert kommen die vielen Marienbrunnen und Mariensäulen auf, oft in Verbindung miteinander, wie z. B. der Residenzbrunnen in Eichstätt aus dem Jahre 1777 mit einer ca. 19 Meter hohen Mariensäule. In der Zeit des Rokoko kommt bei den Marienbrunnen die Statue der Muttergottes manchmal doppelseitig vor, so z. B. bei dem Brunnen auf dem Marktplatz in Gmünd.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

27. Gottesackerkapelle zu St. Martin bei Ehingen.

Von Professor Säuler in Ehingen.

Vor dem abgebrochenen Ulmer-Tor steht in der Mitte der Wegscheide Naßgenstadt-Heuselden hinter der prächtigen Friedenslinde von 1648 unsere Gottesackerkapelle, gar nicht übel in die Landschaft hinein komponiert.

Diese ist allerdings das unscheinbarste unter den vier katholischen Gotteshäusern Ehingens, zu klein für eine Kirche, etwas groß für eine Kapelle und von ziemlich einfacher spätgotischer Bauart. Erbaut wurde sie 1591 und nicht 1551, wie auf der neuesten Ansichtspostkarte zu lesen ist. Wenn gleichwohl für die Beschreibung dieser Restauration einige Spalten im „Archiv“ beansprucht werden, so geschieht dies nicht nur mit Rücksicht auf die vielen Leser, welche in unserer Donaustadt studiert und das Kirchlein wohl noch im Gedächtnis haben, auch nicht bloß um der Opferwilligkeit der am meisten Beteiligten die verdiente Anerkennung auszusprechen, sondern noch mehr um einige bei allen Restaurationen beherzigenswerte Lehren wieder aufzufrischen und schließlich um das „Archiv“ über die weiteren Schicksale des schon 1888 darin besprochenen hochinteressanten Spethschen Renaissance-Altars¹⁾ auf dem laufenden zu erhalten.

¹⁾ Abbildung in Jahrg. 1888 Nr. 11.

Um 1850 sah St. Martin, wie ein alter Ehinger sich ausdrückte, noch eher einer Räuberherberge als einem Gottes-
 hause ähnlich. Die erblindeten Fenster-
 scheiben waren zum Teil hinausgeschlagen
 und trotz dieser verbesserten Ventilation
 überzog Schimmel die Wände, da auf der
 Sonnenseite einige Bäume dem Lichte den
 Zutritt verwehrten. Staub entstellte die
 wenig hereinpasseenden und aus den Fugen
 weichenen Altäre, morsche Bretter bildeten
 die Decke des Schiffes; vor der Haupt-
 fassade stand noch die alte Friedhofmauer.
 Und doch wurden in dieser Kapelle jähr-
 lich zwei feierliche Hochämter gehalten:
 eines in der Bittwoche und eines an
 St. Martinus!

Um 1870 wurde nun die Mauer vor dem
 Portal entfernt. Im Jahre 1878 aber
 stiftete Stadtrat Joseph Straub sechs
 farbenprchtige Glasfenster mit je einer
 Heiligenfigur in reicher spätgotischer Or-
 namentik und ließ einen neuen Platten-
 boden legen. Vor sechs Jahren wurden
 dann durch einen Zementkandel rings um
 die Kapelle die Wände trocken gelegt,
 was sich sehr gut bewährt; vor zwei Jahren
 endlich auch die alten Bäume entfernt.
 Da auch das Dach in gutem Zustande
 erhalten wurde — es soll übrigens gegen
 Schneewehen noch eine sog. Verspazung
 erhalten — so war also die unbedingt
 notwendige Vorarbeit vor jeder Ver-
 schönerung des Innern geschehen. Letztere
 aber war noch sehr zu wünschen.

Das Zustandekommen derselben ist der
 energischen Initiative und Opferwilligkeit
 des hochw. Herrn Stadtpfarrers
 Ströbele in erster Linie zu verdanken.
 Zum großen Vorteil für das Werk setzte
 sich derselbe mit einem eigentlichen Künst-
 ler und besonders tüchtigen Meister in
 der monumentalen Malerei, einem Vor-
 standchaftsmitglied des Diözesankunst-
 vereins: Herrn Direktor Kolb in Stutt-
 gart in Verbindung, dessen Rat auch bei
 der Erneuerung der Ehinger Liebfrauen-
 kirche 1897/1898 maßgebend gewesen war.
 Während nun diese beiden Herren dort
 streng konservativ verfahren, alles an
 seinem Plaze beließen, nur gereinigt und
 aufgefrischt, so mußten sie sich hier zu
 einer durchgreifenden Veränderung der
 ganzen Innenausstattung entschließen und

zwar mit Rücksicht auf die Erbauung der
 Gläubigen und auf die harmonische Ge-
 samtwirkung. Jeder andächtige Besucher
 einer Gottesackerkapelle erwartet es ja
 doch als selbstverständlich, daß die Dar-
 stellungen in einer solchen in erster Linie
 sich auf die ernsten und trostreichen Ge-
 danken an Tod und Auferstehung be-
 ziehen werden. Davon war aber in der
 ganzen Kapelle nichts zu entdecken. Der
 Hochaltar zeigte unten Martinus als Reiters-
 mann und oben ein Marienbild; der eine
 Nebenaltar Mariä Verkündigung, der andere
 Mariä Krönung je mit einigen Heiligen-
 statuen. Also drei Marienaltäre! Eben-
 so sehr fehlte die harmonische Gesamt-
 wirkung: Auch wer kein Purist oder
 Stilfanatiker ist, findet es schlecht zu-
 sammenstimmend, wenn in einer Kirche
 von spätgotischer Architektur und mit
 eben solchen Glasgemälden, der Hochaltar
 Rokoko mit gotischen Figuren (die
 offenbar von dem ursprünglichen Altare
 einfach herübergenommen waren) zeigt und
 die Seitenaltäre Renaissance! Diese letzteren
 mußten ferner wiederhergestellt und er-
 gänzt werden, um vor Verfall gerettet
 zu werden und zu richtiger Geltung zu
 kommen — dann aber wurden sie zu groß
 für die Kapelle!

Allerdings soll kein Altertum von
 irgend einem Werte, so lange man es
 irgendwie verwenden kann, veräußert
 werden. Dieser Grundsatz wurde auch
 hier, soweit irgendwie möglich, festgehalten.
 Man entschloß sich, die beiden Nebenaltäre
 wieder an ihren ehemaligen Standort,
 in die Stadtpfarrkirche zurückzuschaffen,
 vom Hochaltar nur den Rokoko-Aufbau zu
 verkaufen, die alten fünf gotischen Figuren
 aber in den neuen gotischen Altar zu stellen.

Im Juli 1902 wurde die Sache vor
 den Stiftungsrat gebracht; dieser ver-
 willigte die Kosten der Gerüstung und der
 notwendigen Maurerarbeiten, alles übrige
 erbot sich der Herr Stadtpfarrer teils zu
 ersammeln, teils selbst zu bezahlen. Und
 nun ging man ans Werk. Herr Direktor
 Kolb malte als Ehinger Bürgersohn das
 Gemälde in der Fassade (Martinus zu
 Pferd mit dem Bettler) in keimischen
 Mineralfarben gratis, für die fünf Ge-
 mälde im Innern begnügte er sich mit
 900 Mark; dafür fertigte er noch die

Entwürfe zu der ganzen Restauration, welche dann Herr Zeichenlehrer und Architekt Stetter hier in natürlicher Größe zeichnete, wonach dann hiesigen Meistern die Ausführung übertragen werden konnte.

Bildhauer Binder in Ehingen fertigte den neuen Hochaltar aus Eichenholz samt Beschlag (ohne Figuren) für 1140 Mark. Die Bemalung und Vergoldung desselben übernahm Maler Münch hier wie auch die der Nebenaltäre.

Eingerechnet die brillante Wiederherstellung der beiden in die Stadtpfarrkirche zurückversetzten Nebenaltäre belaufen sich die Gesamtkosten auf annähernd 9000 M. Ersammelt und gestiftet wurden etwa 5704 Mark; 150 Mark wurden für den alten Hochaltar ohne die Figuren erlöst. Die Stiftung des neuen Hochaltars und die Restauration des Spethschen Altars übernahm Stadtpfarrer Ströbele auf seine Kosten im Betrag von 2641 Mark.

Der Hochaltar hebt sich jetzt wirkungsvoll von einem Teppich ab, dessen Rot mit der Vergoldung schön harmoniert und einen warmen Grundton für das Ganze abgibt. Die Predella bekam einen Tabernakel für alle künftigen Eventualitäten, die Hauptnische darüber enthält die alte Hauptgruppe des früheren Hochaltars. Martinus (Kirchenpatron) mit dem charakteristischen Federhut, einen Armen mit der Hälfte seines Mantels bekleidend; links und rechts stehen die beiden Apostelsürsten. Ueber dem Baldachin steht Martinus als Bischof mit dem Bettlerchen; diese Figur, unzweifelhaft auch aus dem ursprünglichen Altar stammend, war bisher auf einem Tisch am Chorbogen aufgestellt. Auch St. Martin mit der Gans fehlt nicht; ein Glasgemälde hinter der Rückwand des Marienaltars liefert diese ikonographische Vervollständigung.

Die Renaissance-Kassettendecke des Chors stört den einheitlichen Eindruck nicht; sie ersetzt ein Kleeblattgewölbe und ist jetzt in wohlgeordneten Tönen gefast. Die Teppiche am Sockel der Seitenwände sind grün gemalt. Der helle Grundton darüber ist Creme. Die Schilder mit Brustbildern zeigen den hl. Joseph und den Namenspatron des Restaurators, den hl. Missionsbischof und Märtyrer Maximilianus. Ein Goldgrund würde diesen Figuren weit

besser anstehen als der trübe blaue, und zum Rot des Teppichs besser stimmen — er soll diesen Sommer auch wirklich angebracht werden.

Dem aufmerksamen Beobachter wird die helle Beleuchtung des Chores auffallen. Diese rührt von einer im Schiffe unsichtbaren Lichtquelle her, nämlich zwei Fenstern, welche hinter der Rückwand der Seitenaltäre sehr praktisch verborgen sind. Fenster im Chore bewirken ja sonst meist das Gegenteil von dem, wozu sie angebracht sind. Altar und Rückwand erscheinen dunkel im Vergleich mit den strahlenden Fenstern selbst.

Treten wir nun zurück ins Schiff, so ist es unzweifelhaft, daß die drei monumentalen Gemälde Kolbs es sind, welche der eigentlichen Bestimmung der Gottesackerkapelle ihren richtigen Ausdruck geben.

Ueber dem sehr einfach gehaltenen Marienaltar (nur Leuchterbank und Nische für die thronende Mutter mit dem Himmelskinde) sehen wir die im Geschmacke Burgmeiers oder Holbeins (entsprechend dem Zeitalter des Kirchenbaus: Uebergang der Spätgotik in die Renaissance) meisterhaft gemalte Krenzbahnahme.

Der durch den Glauben geläuterte Schmerz der heiligsten Mutter und der Freunde Jesu wird in dieser Darstellung, den vielen Leidtragenden, welche sich nach den Beerdigungen zu einigen Minuten stiller Sammlung in die Kapelle begeben, teilnahmsvoll zum Herzen reden. Eine stumme, aber beredte Trostpredigt hält ihnen sodann das herrliche Auferstehungsbild über dem Josephsaltar, in ihm ist die feste Zuversicht ausgesprochen: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und ich werde am jüngsten Tage auferstehen.“ An diesen Tag erinnern zwei Engel, welche über dem Chorbogen mit der Posaune die Toten aus ihren Gräbern zum Gerichte rufen. Es ist in sichere Aussicht gestellt, daß im Anschluß an diese Engel friesartig oben eine Auferstehung der Toten gemalt werden soll, etwa wie sie Meister Fühlich in seinen Kompositionen zur Nachfolge Christi dargestellt hat.

Sehr praktisch ist unter der Emporenbrüstung jetzt ein eisernes Gitter angebracht, nun kann die Kapelle nicht bloß

besser gelüftet, sondern auch den Betern und Beschäftigten über Tags offen gehalten werden. Man versucht gegenwärtig in Volke wieder den Kunstsinne zu wecken, indem man allerlei Abbildungen in den Schulen aufzuhängen verlangt. Die Religion hat schon längst eine wirklich populäre Kunst geschaffen; religiöse Darstellungen versteht jedes Kind von selbst oder nach kurzer Erklärung und — was die Hauptsache ist — sie sprechen allen zum Herzen. Oft trifft man auch wirklich Kinder an, die es von dem davorliegenden Spielplatz hineingezogen hat. Es kann nur den Geschmack veredeln, wenn von der empfänglichen Jugend die Kunstwerke und die sehr saubere Arbeit der Kunsthandwerker fleißig angeschaut werden. Der Gesamteindruck, den das Innere macht, ist jetzt von schöner Harmonie. Beim Herausreten aus dem Innern fallen uns zwei Grabplatten auf, links und rechts vom Portal; dieselben waren Altarsteine gewesen und sollen so vor Profanierung geschützt bleiben. Auf dem einen sehen wir nur ein Kreuz, auf dem andern dagegen das bekannte Einhornwappen der Familie Locher in schöner gotischer Arbeit, auch der Name Locher selbst oben ist noch nicht ganz der Verwitterung zum Opfer gefallen. Demnach hätten wir es mit einem Gedenkstein eines Verwandten oder Vorfahren des Humanisten Jakob Locher, genannt philomusus, zu tun.

Ueber dem Portal steht die Jahreszahl 1591, welche auch im Innern noch einmal angebracht ist. Sie erklärt uns die Verbindung von spätgotischer Architektur mit einer Renaissance-Kassettendecke. Die (bisher leere?) Nische über dem Portal enthält seit drei Jahren ein Gemälde Kolbs in Mineralfarben, welche bis jetzt dem Schlagregen gut stand gehalten haben. Ganz in Eisen gehüllt wie ein Ritter zur Zeit Maximilians I. teilt Martinus seinen Mantel mit dem frierenden Bettler. Ein Engel schwebt mit der bischöflichen Inful heran. Als Motiv für das Stadttor von Amiens verwendete Meister Kolb das abgebroschene Kloss-(=Nikolaus) Tor von Ehingen, zu dessen Rechten auch noch unsere Stadtpfarrkirche mit ihren Substruktionen und das Stadtwappen sichtbar sind. Und nun noch einiges über die Restauration

des Spethschen Altars. Dieser ist bekanntlich der schönste unter den wenigen Altären aus der Renaissance-Zeit, welche in unserer Diözese die Zerstörungswut der „Barbari“ und „Barberini“ überdauert haben. Da nun in neuerer Zeit wieder das Verständnis für die späteren Stile gewachsen ist und manchen ein guter Dienst geleistet sein dürfte, wenn sie sehen, wie ein echter Renaissance-Altar gebaut war und namentlich, wenn die ursprüngliche Fassung eines solchen bekannt gegeben wird, so wollen wir sie beschreiben und weisen noch einmal auf die Abbildung hin im „Archiv“ Jahrgang 1888 Nr. 11.

(Schluß folgt.)

Mitteilungen.

Weissenau. Die Gottesaderkirche in Mariatal ist dank den Bemühungen des Pfarrers Geisfinger, der Legate der verstorbenen Geschwister Christian und Maria Mayer von Torlenweiler und der großen Opferwilligkeit der Pfarrangehörigen in letzter Zeit sehr gelungen unter der Leitung des Diözesan-Kunstvereins renoviert worden. Mariatal hieß früher Maisuntale und es befand sich daselbst ein Prämonstratenserinnenkloster. Schon im Jahre 1166 wurde die Kirche in Maisuntal zu Ehren Maria und des hl. Nikolaus vom Bischof Otto von Konstanz eingeweiht. Das jetzige Kirchlein steht auf dem Fundamente des ehemaligen Klosters. Wer es vor Jahren in seinem verwahrlosten Zustande mit seinem teilweise von Moos überzogenen Boden gesehen, wird es heute kaum wieder erkennen, so schmuck steht es jetzt vor unseren Augen. Die dem Zeitalter seiner Erbauung im 18. Jahrhundert entsprechenden Altäre im Rokoko-Stil sind durch Bildhauer Schlächter in Ravensburg ganz vortrefflich renoviert und wunderschön gefast worden. Die Farben, mild und angenehm, stimmen vorzüglich zusammen und die Harmonisierung ist naturähnlich gelungen. Die reiche Vergoldung an Kapitälern, Muscheln und sonstiger Zierat bringt eine herrliche Wirkung hervor. Der alte figürliche Schmuck, außer den Statuen des hl. Antonius und Joh. Nepomuk hauptsächlich Engelsgestalten, bringt in seiner neuen Fassung Leben in den Altaraufbau. Im Hochaltar befindet sich das Gnadenbild: Maria, die Himmelskönigin, mit dem Kinde, das infolge der Renovation wieder in voller Farbenpracht hervortritt. Der Hochaltar ist zugleich Tabernakelaltar. Selbst die Altarleuchter, die man ehemals für die Kumpelkammer gut genug hielt, bilden in ihrer neuen Fassung eine Zierde der Altäre. In schönster Harmonie mit diesen und mit den Bildern an den Wänden, wie auch unter sich selbst stehen die Farbentöne an Wänden und Decke. Auch nicht ein einziger greller oder mißfarbener Ton ist zu finden und die Ausführung der Dekorationsmalerei gereicht dem Malermeister Heinrich Keger in Ravens-

burg zu großer Ehre. Die auf Leinwand gemalten und in Stuckrahmen gebrachten großen Wandbilder, wie auch das Deckengemälde sind symbolische Marienbilder, deren Bedeutung bei einzelnen nicht jeder Beschauer sofort finden wird. Sie sind sehr sinnig und interessant. Der kunstfertigen Hand des Ravensburger Bürgers Friedrich Dengler sen. ist es gelungen, die fast ganz vergangenen Gemälde wieder in ihrer früheren Schönheit und Farbenpracht aus der Leinwand hervorzuzaubern, so daß sie auch das Auge eines Kunstkenners befriedigen werden. Chorstühle, die Latensitze und Kniebänke und das Geländer der Empore haben einen passenden Anstrich gefunden und der moosgrüne Fußboden ist mit schönen Metallacher Plättchen überdeckt worden. In den

Wänden befinden sich einige Gedenkplatten und auch ein altes Steinbild der Muttergottes. Eine Gedenktafel hat die dankbare Pfarrgemeinde Weissenau hier auch ihrem früheren langjährigen Pfarrer Wanner, gestorben in Danketsweiler, angebracht. Durch mattes Kathedralglas bringt das Tageslicht in das Kirchlein. So lieblich und schön wie die Mariataler wird man nicht bald eine zweite Gottesackerkapelle finden. Das Gnadenbild der Muttergottes wird deshalb auch bald neue Verehrer anziehen. Nur schade, daß die herrliche Kapelle mit ihren 3 Altären und dem Gnadenbilde nicht auch einen eigenen Geistlichen besitzt. Es wäre für einen Pensionär, der sich da eine Wohnung erbaute, eine begehrenswerte Niederlassung im freundlichen Schuffentale.

Annoncen.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau beginnen soeben zu erscheinen und können durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Freiburger Münsterblätter.

Halbjahrsschrift für die Geschichte und Kunst des Freiburger Münsters.
Herausgegeben vom Münsterbauverein.

Jährlich erscheinen 2 Hefte zu je M. 5.— in gross Quartformat zu mindestens fünf Bogen = 40 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Kunstbeilagen.

Die besten Kenner des Freiburger Münsters aus den Kreisen der Fachmänner und Gelehrten haben sich in den Dienst dieser neuen Publikation gestellt und sich zur Aufgabe gemacht, das herrliche Bauwerk nach jeder Richtung zu würdigen und bis in die kleinsten Details zu erforschen. Der allgemein verständlich gehaltene Text soll durch ein ausserordentlich reiches Material von Reproduktionen ganzer Partien sowie aller Einzelheiten und durch Kunstbeilagen erläutert werden.

Inhalt des ersten Hefes: Zur Einführung. Vom Schriftleiter, Stadtarchivar Dr. Peter P. Albert. — Die Anfänge und bisherige Tätigkeit des Münsterbauvereins. Von Münsterarchitekt Friedrich Kempf. — Der Freiburger Münsterurm. Von Bischof Dr. Paul Wilh. v. Keppeler. — Ein „Barmherzigkeits“-Bild Lukas Cranachs des Ältern von 1524 in der Freiburger Münster-Sakristei. Von Münsterarchitekt Friedrich Kempf. — Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster. Von Dr. Engelbert Krebs. — Kleine Mitteilungen und Anzeigen: Das Rechnungswesen des Freiburger Münsters. Von Hilfsarchivar Dr. Anton Maurer. — Das Freiburger Münster im Lichte der neuesten Forschung. — Von Privatdozent Dr. Joseph Sauer. — Eine Kunstbeilage: Lukas Cranachs d. Ä. Barmherzigkeits-Bild von 1524 im Freiburger Münster.

In der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau ist soeben erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte.

Erster Teil: Altertum und Mittelalter.

76 Tafeln (Quer-Folio) mit 720 Bildern. M. 8.—.

Der zweite (Schluss-) Teil, enthaltend die „Neuzeit“, wird Ende 1905 erscheinen. — Die Unterschriften sind in deutscher und französischer Sprache gegeben; ein erklärendes Inhaltsverzeichnis für das ganze Werk soll dem zweiten Teil beigelegt werden.

Herders Bilderatlas der Kunstgeschichte will ein nach pädagogischen Grundsätzen sorgsam ausgewähltes und mit Hilfe der modernen Reproduktionsverfahren möglichst naturgetreu wiedergegebenes Anschauungsmaterial für den Unterricht in der Kunstgeschichte an den höheren Schulen bieten. Die Zusammenstellung der Bilder erfolgte unter der fachmännischen Leitung des Herrn Dr. Joseph Sauer, Privatdozent an der Universität Freiburg. Dabei wurden auch solche Denkmäler berücksichtigt, die erst in neuester Zeit in den Bereich der Kunststudien einbezogen worden sind. Jede Epoche soll trotz der durch den Zweck gebotenen Beschränkung eine geschlossene Darstellung von Anfang, Höhepunkt und Herabsteigen bieten. Bei dieser Auswahl im Verein mit dem handlichen Format und der sorgfältigen Ausstattung dürfte der Atlas sich als vorzügliches Hilfsmittel beim Unterricht erweisen.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 6. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10. **1905.**

Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden.

Von Pfarrer Dehmel.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts hat die Tafelmalerei nach der Seite des Realismus bekanntlich einen großen Umschwung erfahren und es partizipierte hieran auch die Glasmalerei. Der strenge Stil mit seiner flächenhaften Komposition, mit seinen Teppichmustern und mosaizierten Hintergründen verschwand, Sinn und Geschmack für volle Farben, wie monumentale Fassung verloren sich und man suchte jetzt Gemälde herzustellen oder solche zu reproduzieren. Je höher die Technik stieg, desto mehr wetteifert jetzt die Glasmalerei mit der Tafelmalerei, indem sie Gemälde mit voller perspektivischer Wirkung einfach auf Glas überträgt. Diese Art Glasmalerei bemächtigt sich jetzt mehr und mehr der Darstellung auch weltlicher Gegenstände, sie verschwindet vielfach aus den Kirchen und zieht in Profangebäude ein. Es entsteht jetzt die Periode der gefälligen, aber kleinlichen Kabinett- oder Scheibenmalerei. Dieser Zweig der späteren Glasmalerei kam besonders in der Schweiz zu hoher Blüte und wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein gepflegt. Hier war es nämlich Herkommen, bei besonderen Anlässen den Kirchen, Klöstern, Rathhäusern, Zunft-, Gilde-, Gasthäusern und auch Trinkstuben größere oder kleinere Scheiben mit Wappen oder auch mit biblischen oder weltlichen Darstellungen zu widmen. Die Kirchen, die alten Klöster, die Rathhäuser, besonders die einzelnen Museen der Schweiz besitzen noch eine Menge solcher Scheiben, das

Landesmuseum in Zürich birgt deren allein gegen 600 Stück.¹⁾

Eine der größten und interessantesten Sammlungen von solchen Schweizer Scheiben findet sich auch in dem Krenz gange des ehemaligen Zisterzienserklosters Wettingen, eine halbe Stunde von dem Kurort Baden in der Schweiz entfernt. Die Gründung dieses Klosters wird auf Heinrich von Rapperswil zurückgeführt.²⁾ Er soll während der Rückkehr von einer Reise ins hl. Land, auf stürmischer See dem Untergang nahe, der heiligen Jungfrau gelobt haben, ihr zu Ehren ein Kloster zu stiften, wenn sie ihn unverfehrt den Seinen zurückbringe. Ein leuchtender Stern verkündete die Erhörung des Gelöbnisses, das auch gehalten wurde, bald nachdem der Pilger wieder der heimischen Erde zurückgegeben war. Daher soll auch das im Jahr 1227 von Heinrich gegründete Zisterzienserkloster bei dem Dorfe Wettingen den Namen „Meeresstern“, maris Stella, erhalten. Zu seinen ersten Gönnern zählten außer der Stifterfamilie namentlich die Grafen von Kyburg und Habzburg. Im März des Jahres 1256 wurde unter dem ersten Abte Konrad I. (1227—1266) die Kirche samt ihren acht Altären eingeweiht.

In jüngster Zeit ist eine interessante und sehr empfehlenswerte Schrift erschienen von Dr. Heinrich Dittmann über

¹⁾ Vgl. Dr. Hans Lehmann, Offizieller Führer durch das Schweizer Landesmuseum. Zürich, Hofer u. Co.

²⁾ Vgl. Dr. Hans Lehmann, Führer durch Wettingen bei Baden. Aarau, 1894.

Schweizer Glasmalerei,¹⁾ in welcher dieser kompetenteste Kenner dieses Kunstzweiges und Leiter der Müncher Werkstätte von den Glasgemälden in Wettingen (S. 187) sagt: „Da der Kreuzgang von Kloster Wettingen mit seinem außergewöhnlichen Reichtum an Glasmalerei dem Beschauer die ganze Entwicklungsgeschichte dieses Kunstzweiges, die verschiedenen Arten der Technik, endlich die Arbeiten mehrerer Meister von Auf vor Augen führt, kann ein längerer Besuch nicht warm genug empfohlen werden.“ Wir haben dem Rate Folge geleistet und der Sammlung einen zweitägigen Besuch und eine eingehende Besichtigung gewidmet. Wir möchten nun mit unserem Bericht auch unsere Leser auf diese hochinteressante Sammlung aufmerksam machen und ihnen nahelegen, wie höchst lohnend ein Besuch dieser Sammlung sei; wir folgen hiebei dem „Führer“ Dr. Lehmanns und halten uns umsomehr an seine Einteilung und Numerierung der Bilder, als dieses Büchlein vergriffen und im Buchhandel nicht mehr zu haben ist. Es soll unser Aufsatz, in dem wir auf besonders interessante und schöne Scheiben noch näher, als dies der „Führer“ tut, eingehen, ein kleiner Ersatz für denselben sein.

Wir finden in dem Kreuzgange zu Wettingen die stattliche Zahl von 182 Scheiben (einschl. die Maßwerkfüllungen) und sehen hier die Kunst der Glasmalerei vertreten von dem Ende des 13. Jahrhunderts bis zu ihrem Verfall. Leider aber sind die Scheiben nicht nach irgend einem System geordnet eingesezt, weder Zeit der Entstehung, noch Inhalt der Darstellung, noch Art der Technik ist irgendwie berücksichtigt, vielmehr sind sie meistens sinn- und gedankenlos nach Zufall aufgestellt und nur auf der Süd- und Ostseite findet sich eine größere Anzahl zusammengehöriger Scheiben bei einander. Der „Führer“ teilt sie nach ihrer Entstehungszeit in vier große Gruppen ein. Die erste umfaßt die Jahre 1290—1294, die zweite 1517—1522, die dritte 1550 bis 1580, die vierte 1619—1626. Sie

hängen demnach zusammen mit der ersten Gesamtweihe des neugegründeten Klosters (1294), mit der Restaurationszeit nach dessen Zerstörung durch einen großen Brand im Jahre 1507, der Regierungszeit des kunstliebenden Abtes Christoph Silberghen (1563—1594) und den umfassenden Umbauten Peters II. Schmid in den beiden ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts. Zwischen diese Gruppen reihen sich nur ganz wenige Stücke ein.

Der Kreuzgang in Wettingen hat vier Arme, Nord-, Süd-, Ost-, Westarm (welche ich mit N S O W bezeichne) und alle Fenster der vier Seiten bergen in ihrer Mitte gemalte Scheiben; die einzelnen Fenster sind mit römischen Zahlen und die einzelnen Glasgemälde mit arabischen Zahlen bezeichnet (z. B. N II 5 = Nordarm, zweites Fenster, Scheibe Nr. 5).

I.

Die erste und älteste Gruppe von Glasgemälden birgt der Nordarm des Kreuzganges. Dieser Nordarm längs der Kirche ist bei dem großen Brande am 11. April 1507 allein stehen geblieben und es stammen deshalb hier die Füllungen des Maßwerkes mit Glasmalereien wohl aus gleicher Zeit wie dieses selbst. Es sind ca. 40 Ornamente, welche meistens im Drei- oder Vierpaß eingesezt sind und teils Rosetten, teils Laubornamente zeigen und der Frühgotik angehören. Figürliche Darstellungen sind es nur wenige. Am interessantesten unter ihnen sind zwei kleine Madonnenbilder in den Maßwerken des ersten und dritten Fensters, wohl aus gleicher Zeit und aus gleicher Hand wie die Ornamente. Beidemale sehen wir die thronende heilige Jungfrau mit dem Kinde. Die erste Darstellung (N I 5) ist in einer Fünfsblattrossette ganz auf blauem Grunde komponiert und nur von zwei goldenen Zweigen umgeben. Die Madonna hat rotes Ober- und gelbes Untergewand und trägt eine goldene Krone, die frühgotisches Ornament zeigt. Das Christuskind, ganz gekleidet in blaues Gewand und mit goldenem Krenzesnimbus steht auf dem linken Knie der heiligen Mutter, seine Rechte hält zärtlich ihr Kinn, während die Linke nach dem Apfel langt, den die heilige Jungfrau darreicht. Der

¹⁾ Dr. Heinrich Didtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei. Leipzig, Alex. Duncker, 1905.

Thronus zeigt vollständig romanische Ornamentik. Es ist ein wunderbar zartes Bildchen, ein Motiv voll mittelalterlicher Innigkeit und Lieblichkeit.

Die zweite Darstellung (N III 16) ist in eine Sechspassförmige hineinkomponiert und es thront auch hier die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf einem romanischen Stuhl. Sie hat hier blaues Ober- und gelbes Untergewand, während das weißgekleidete Kind ebenfalls auf ihrem Knie steht und einen weißen Kreuzesnimbus trägt. Es scheint hier ein ähnliches Motiv wie bei dem ersten Bildchen vorzuliegen, jedoch bei einer Neuverbleibung eine Veränderung gemacht worden zu sein. Vor dem Bilde kniet ein betender Mönch, wie der „Führer“ meint, vielleicht Abt Volker, unter dessen Regierung (1278—1304) im Jahre 1294 die zweite Einweihung der inzwischen in allen Teilen ausgebauten Abtei stattfand. Da ihm aber der Abtstab fehlt, sind wir eher geneigt, in dem Mönch den Glasmaler des Klosters zu sehen. Dieser Frühzeit der Glasmalerei gehören ferner noch zwei Dreipassfenster mit den Brustbildern Christi und Mariens in Madonnenformen an (N VII 48 und 49). Christus trägt den goldenen Kreuzesnimbus und blaues Ober- und rotes Untergewand, die heilige Jungfrau rotes Ober- und gelbes Untergewand und weißen Kopfschleier. Man sieht aus den Bildchen, daß der Glasmaler keine Gewandtradition der Farbe nach kennt, sondern nur nach glasmalerischen Prinzipien verfährt.

Was die technische Behandlung dieser frühesten Scheiben anlangt, so ist sie noch eine ganz mosaikartige, es sind nur Hüttengläser verwendet und auch die gelbe und rote Farbe ist, wenn ich recht erkennen konnte, nicht silbergelb, respektive Uebergangsglas, sondern wir haben nur in der Fritte gefärbte Gläser. Bei den Figuren ist von jeder plastischen Behandlung und fast von jeder Modellierung abgesehen; sie sind nicht plastisch abgerundet, springen nicht hervor und treten nicht gleichsam körperlich aus dem Hintergrunde heraus; in Fleisch und Gewandung wirkt nur der schwarze Zeichnungsstrich, der je nach der Bedeutung, die ihm zufällt, sich in größerer oder geminderter Stärke bewegt. Auch das Blattwerk ist streng stilisiert, weder Blätter

noch geometrische Ornamente sind modelliert, überall nur Flachmalerei.

Schon einer weiter vorgeschrittenen Technik gehört eine kleine vieredrige Scheibe an im neunten Fenster (N IX 65), die nur in Grisaille mit Silbergelb behandelt ist und zeigt, wie Abt Rudolf Wülfinger (1434—1445) den hl. Bernhard verehrt. Der Heilige mit goldenem Nimbus und in schwarzem Habit kniet mit einer Anzahl seiner Ordensgenossen vor einem Kruzifixus, der seine Hände von den Kreuzesarmen losgelöst hat und im Begriffe ist, den Heiligen zu umarmen, ein Sujet, das uns in den Glasgemälden zu Wettingen öfter begegnet. Das Kreuz ist aus Silbergelb wie auch der Nimbus des Heilandes, während der Korpus desselben weiß ist. Rechts kniet der Donator, betend den Abtstab haltend und mit dem Spruchband versehen: domine miserere mei, vor sich sein Wappen mit einem Wolf (Wülfinger). Der Hintergrund des Ganzen ist weiß und mit Blattornament damasziert. Diese Scheibe bildet technisch und zeitlich gleichsam den Uebergang zu der zweiten Gruppe.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

27. Gottesackerkapelle zu St. Martin bei Ehingen.

Von Professor Büßler in Ehingen.

(Schluß.)

Der Vorstand des Diözesankunstvereins, unser jetziger hochw. Bischof Paul Wilhelm v. Keppler, war es, welcher 1888 diese Perle entdeckte und an der oben zitierten Stelle weitere Kreise auf den Fund aufmerksam machte. Leider unterblieb die dort in Aussicht gestellte Wiederherstellung bis 1902. Auch dieses Kunstwerk widerlegt die Behauptung, daß die echte deutsche Renaissance vorwiegend bunte Farben zur Dekoration verwendet habe. Als Maler Munch dahier den Spethschen Altar genau untersuchte, zeigte sich zunächst, daß die sichtbare Fassung eine Uebermalung der ursprünglichen war; sie war zum Glück nicht kompakt aufgetragen, d. h. der Altar war nicht zuvor gereinigt und abgeschliffen worden; auch hatte man nicht mehrere dünne Farbaufträge, welche besser haften.

gegeben, sondern mit einmal in dickem Anstrich, „restauriert“. Diese Kruste war bald entfernt und was zeigte sich nun als die ursprüngliche Fassung?

Antwort: sparsamste Verwendung bunter Farbe, dagegen reichliche Verwendung von Marmorierung und gebiegener Vergoldung sowie Versilberung! Näherhin ist der konstruktive Aufbau, also die Schreinerarbeit, fast ganz marmoriert (lasierte blaue Andern auf wachsweißen Grunde); profilierte Einrahmungen und die Voluten haben Glanzvergoldung, welche überhaupt sehr reichlich verwendet ist und dem Ganzen eine brillante Wirkung gibt. Die Säulen haben vergoldete Stenge, schmale dunkelblaue Kanellüren, marmorierten, glatten Mittelschaft und auf dem sog. Stuhle Glanzgoldornamente. Die Hauptnische ist Delgold mit Glanzgold-damaszenierung; auch die Schnitzerei ihres breiten Rahmens trägt Glanzgold. Sogar die Figuren sind fast ohne Farben, nur die nackten Teile haben Fleischfarbe, die Gewänder und Flügel sind in Glanzgold und Glanzsilber gehalten, die Futterstoffe der Kleider und die Haare sind ebenfalls vergoldet, aber mit etwas Farbe überzogen. Kurz man sieht fast nichts als Gold und hellen, zartgeaderten Marmor. Einstweilen ist der Altar mit dem gleichfalls von Münch und in derselben Fassung brillant restaurierten Pendant aus dem Jahre 1706 in der Taufkapelle der Stadtpfarrkirche aufgestellt, bis einmal endgültig über die Platzfrage entschieden sein wird. Aber eines ist jetzt schon gewiß, jedermann — das Naturkind wie der Studierende — bewundert das restaurierte Alte und kann nicht begreifen, wie man vor etlichen Jahrzehnten solche Werke beiseitigen und dafür braun angestrichene übereinander gestellte Kisten mit etwas Ornamenten und unbedeutenden Figuren für teures Geld als Altäre anschaffen und aufstellen konnte. Die gegenwärtige Nebeneinanderstellung fordert geradezu eine vernichtende Kritik heraus! Für die Restauration des Spethschen Altares erhielt Bildhauer Binder 548 Mark und Maler Münch 573 Mark. Für die Restauration des Pendants dazu von 1706 mit Mariä Krönung in der Hauptnische — dieser Altar wird vom Volk hier beharrlich

„der Dreifaltigkeitsaltar“ genannt — erhielt Binder 598 Mark und Münch 600 Mark. Auch diese beiden Meister verdienen für ihre sorgfältige und saubere Arbeit warme Anerkennung. Die Beschäftigung mit einem alten Werke wirkt aber auch zugleich erzieherisch auf die Künstler, da sehen sie das beste Material verwendet, alles genau und fest gefügt und verzapft, was bei so vielen neueren Arbeiten leider aus halbbürren Holze eilfertig zusammenge nagelt und geleimt erscheint. Kreide und Farbe müssen da auf ein paar Jahre die Pfscherei bedecken.¹⁾

Angesichts dessen möchte Referent fast auch in die Klagen so mancher Ehinger einstimmen, daß man kein Altertum hätte nach Volkersheim (Pfarrei Kirchbierlingen) verkaufen sollen. Wer dort den sehr schön restaurierten alten Rokokoaltar, den um 1780 die Universität Freiburg (sie hatte in Ehingen Güterbesitz und das Patronat der Stadtpfarrrei) als Hochaltar hieher stiftete, bewundert, der möge anderseits nicht vergessen, daß nur das Gehäuse ohne die Statuen verkauft wurde und daß die letzteren in dem neuen Hochaltar sehr passend plaziert sind, daß ferner hier keinerlei geeignete Verwendung für den ganz eigenartigen Aufbau ausfindig zu machen war; er paßt nur in eine Kapelle, wo er allein steht, namentlich wegen seiner eigenartigen Bekrönung im sog. „wilden Rokoko“ oder Zopf.

Die eben besprochene Restauration der beiden Nebenaltäre und die Neuausmalung ihres jetzigen Standortes in der Stadtpfarr-

¹⁾ Dieser Spethsche Altar, eine Stiftung des Ritters Georg v. Speth-Sulzburg und seiner Gemahlin Ursula vom Jahre 1615, hatte 1706 in der Barockzeit ein Pendant erhalten, in welchem sein Aufbau so getreu als möglich nachgeahmt wurde, nur die Ornamentik verrät den späteren Geschmack etwas (doch mehr Spätrenaissance als Barock). So sehr imponierte das schöne Werk noch damals! Soviel durch Umfrage bei den ältesten Personen hier ermittelt werden konnte, standen beide Altäre nie in der Gymnasialkirche, sondern ursprünglich in der Stadtpfarrkirche, bei deren Brand 1749 sie gerettet wurden, um später in die Gottesackerkapelle versetzt zu werden (etwa 1830); allein mit vandalischer Verwüstung. Da sie für die schmale und niedere Chorbogenwand zu groß waren, so wurde je eine Seitennische mit Wappen, Statuen und Ornamenten einfach abgetrennt und entwendet.

Kirche läßt aber auch einen Schluß ziehen auf die bevorstehende Erneuerung unserer Stadtpfarrkirche. Mehr Licht und hellere Farben! wird die Parole lauten. In hellen, reinen Tönen ist bereits die Taufkapelle zur einstweiligen Aufnahme der vor dem Untergange eben noch rechtzeitig erretteten beiden Nebenaltäre ausgemalt worden. Denken wir uns dazu etwas mehr Licht von außen hereingelassen und die Altäre in Gold und lichter Marmorierung erstrahlend, dazu das schmucklose Aeußere der Kirche durch Pilaster und eine würdige Fassade belebt, dann ist eine herzerhebende Vorhalle des Himmels wieder in unserer Mitte.

Möge dem erleuchteten Eifer unsres hochw. Herrn Stadtpfarrers und jetzt Kirchenrats Ströbele für die Zierde des Hauses Gottes kräftige Unterstützung zu teil werden!

Beck. Das hl. Nachtmahls-Taubchen oder die Columba Eucharistica und die Fistulae.

Zu den merkwürdigen hl. Kirchengefäßen gehörte ein früher in der durch den hl. Bonifaz gegründeten Stiftskirche zu Erfurt von alten Zeiten her in Form und Gestalt einer Taube verwahrtes hl. Kirchengefäß, dessen Abbildung Falkenstein im II. Bd. seiner „Thüringisch-Nordgermanischen Alterthümer“ unter Beigabe (auf S. 361—369) folgender Erklärung gibt: „Diese Columba Eucharistica, von Silber, ist zum Teil vergolbet, zum Teil emailliert, wird unter dem kirchlichen Geräthe aufbewahrt und muß daher ohne Zweifel ein consecrirtes Gefäß gewesen sein. In der That war diese Taube ein solches, inwendig hohl, in welches eine Büchse gesetzt, worin der Leib unsers Heilands aufbewahrt und oben über dem Altar aufgehängt wurde, damit, wenn ungefähr ein Kranker das heiligste Sacrament des Altars verlangen sollte, derselbe ohne Anstand und Verzug mit diesem letzten geistlichen Zehrpfennig versehen werden konnte (Du Fresne, Glossar, II, p. 782; Martene de ritibus antiquis Ecclesiae, I. 648: „In hujus modi Columba aurea corticea pyxis Corpus Domini cum recondita habe-

batur apud Cluniacenses, ut discimus ex Udalrico. L. II C. 30.; Rippel, Bedeutung der Ceremonien der kathol. Kirche, Erfurt, 1739, S. 126, wo es heißt: Papst Johann III. habe i. J. 570 die Taube zu diesem Gebrauche abgeschafft und das Tabernacel bezw. das Sacramentshäuschen dafür eingeführt; Garanza, Summa Concil., p. 353; Durandus, de ritibus Ecclesiae Catholicae, p. 108; J. A. Schmidii Diss. de Oblatibus eucharisticis quae Hostiae vocari solent, p. 46). Oben hat diese Taube auf dem Rücken eine Oeffnung, wodurch die Büchse mit dem heiligsten Sacrament hineingesetzt werden konnte, worüber ein Dedel geht, der mit einem Charnier hinten am Halse festgemacht ist.“ Derselbe Falkenstein meint, dieses Gefäß in Erfurt rühre vielleicht noch aus der Zeit des hl. Bonifatius her. Es ist dieser alte Kirchengebrauch schon im 4. Jahrh. nach Christi Geburt in der christlichen Kirche üblich und bräuchlich gewesen. Daß man zu dem Gefäß die Gestalt einer Taube gewählt, kam vielleicht daher: das Geheimnis dieses hochheiligsten Sacraments stellt die göttliche Liebe unsers Heilands vor, wie die hl. Väter sagen, welches nicht besser sinnbildlich als durch das Bild einer Taube, die das Sinnbild der Liebe ist, dargestellt werden kann. Die Erklärung liegt aber doch viel näher, daß sich das Sinnbild der Taube einfach auf den hl. Geist bezieht. Diese Tauben (auch peristeria genannt) kommen zuerst in der griechischen Kirche vor und standen auf einer Schüssel, die mit den daran befindlichen Ketten an einer Schnur von dem Ciborium über dem Altartische schwebend herabhing (daher auch die allgemeine Bezeichnung *Suspensio*) und während der Messe herabgelassen wurde (s. auch Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie 2c., 5. Aufl., 1883, I, S. 237 f.; bei Kraus, Realencyklop. der christl. Altertümer fanden wir die Columba nicht). In der fürstlichen Kunstkammer zu Sigmaringen ist auch noch eine bei Hefner-Altened auf Tafel 23 abgebildete Columba erhalten. Aus Württemberg ist mir aber kein einziges Stück bekannt. Ebenso finden sich in den „Studien 3. Geschichte des christl. Altars“ von Laib und Schwarz auf Tafel II, 4, 6, 11 gute Abbildungen. Es gibt auch Gießgefäße (*manilia, aquae manilia, Lavabo*) zum

Waschen der Hände für den Zelebranten in Gestalt einer Taube, welche nicht mit den Tauben-Siborien zu verwechseln sind. Im Erfurter Dome waren einst auch zwei *Fistulae Eucharisticae* verwahrt, welche metallene Röhrlin, Kelch-Röhrlin, auch ganz einfach „Röhrlin“ (Luther, Vermahnung zum hl. Abendmahl, S. 35) genannt, desgleichen *Suce-Sang*, *Sanguisuchelli*, waren, durch welche, aus dem Kelch gezogen, das Blut Christi genossen wurde, als in früheren Jahrhunderten der christlichen Kirche das Abendmahl, wie ursprünglich, noch unter beiderlei Gestalt gespendet, empfangen und genossen wurde; sie wurden bei dem hl. Abendmahl gebraucht, den Wein aus dem Kelche behutsam zu trinken. In den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche wußte man zwar noch nichts von denselben; immerhin geht ihr Gebrauch viel weiter hinauf als ins 12. Jahrhundert, wie einige meinen (*Quensedii Antiquitat. Eccles. p. 392*; *Buderi Diss. de symbolis eucharisticis, § 11*); schon lange vor dem 9. Jahrhundert waren diese Kelch-Röhrlin in der lateinischen Kirche im Gebrauch (so anno 754; *Saussay, de mysticis Galliae scriptoribus. p. 482*; *Casseli, de ritibus Sacro-profanis, p. 419*). Der *diaconus* tat das Röhrlin in den Kelch und reichte denselben so den Christen der Gemeinde (*Du Fresne, glossar. III, p. 531*; *T. F. Buddei Diss. de symbolis Eucharisticis, Wittenberg, 1681*; *Rixneri Liber de veterum Christianorum circa S. Eucharistiam institutis ac ritibus, Helmstaed, 1671*). Solche Saug- oder Kelch-Röhrlin sind bei Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, 5. Auflage, 1883, I, S. 219 in Figur 76 mehrere (aus Götweig, Witten etc.) abgebildet und verzeichnet mit der Erklärung: Zur »*sumtio sanguinis*« bei der Auspendung des Weins an die Laien gebrauchte man, um die Gefahr der Verschüttung zu vermeiden, etwa seit dem 9. Jahrhundert ein Saugröhrlin (*fistula calami, cannae, arundo, pipae, sumptorii, Suctorii, Pugillares, Canales*) in der Form eines langen, dünnen, ausgehöhlten Stäbchens aus Gold, Silber oder Elfenbein, zuweilen auch aus Glas,

welches mit einem oder mehreren kleinen Handgriffen für den dasselbe haltenden Diakon versehen, zuweilen auch gleich am Kelch befestigt war und mit dem die Kommunikanten den Wein aus dem Speisefelche einsogen. Sie fanden sich übrigens auch schon früher bei Motraye, *vogage en Europe etc., I, p. 26* abgebildet; auch liegt eine Abhandlung von J. Vogt *Historiae fistulae eucharisticae, Bremae, 1740*, über dieses Altargerät vor. Danach wurden diese *fistulae* eingeführt aus Vor-sicht, damit nicht etwa ein Tropfen von dem Blute Christi verschüttet werde (*Leibnitiana, p. 206*; *Cipriani Hist. August. confess., p. 301*; *Lindani Panopl. evangel. L. IV C. 56*; *Burmanni Exercit. Acad. II, p. 358*). Wenn aus Versehen dem Kelche ein Tropfen entfiel, mußte derselbe mit der Zunge aufgелеckt werden, und die Tafel wurde abgeschliffen, abgeschauert, abgehobelt. Ja, ein Brett, auf welches derselbe etwa gefallen war, wurde verbrannt und die Asche innerhalb des Altars aufbewahrt, und der Priester mußte seine Unachtsamkeit mit drei Tagen Fasten, Buße, Bönitzungen büßen. Da damals noch Wärrte von Geistlichen getragen wurden, wie leicht konnte nicht ein Tropfen in denselben hängen bleiben, wenn nicht durch das Röhrlin gesaugt und der Kelch mit den Lippen berührt wurde (*Ernulphi Episcop. Epist. 1120 scripta, in Dacherii Spicileg. III, p. 471*). So sagt auch Luther: „Ihr habt bedacht, daß man mit Röhrlin aus dem Kelche trinken solle, damit das Blut Christi nicht verheeret werde.“ Den Gebrauch der Röhrlin hatte man noch lange bei dem sogenannten Spüßfelche, und der Papst hatte gleichfalls sein *Sanguisuchello*, welches, wie Motraye es sah, aus Gold war und ein aus einem Saphir geschnittes Mundstück hatte. In einer näher nicht genannten Dissertation (*Apospasmata historiae Fistularum eucharisticarum, Osnabrück, 1741*) von Kröcher wird das Alter dieser Kelch-Röhrlin bis zur Zeit Karls des Großen hinaufgesetzt; sie wird in Delrichs Zusätzen (*Spicilegium in Vogtii Diss. in Ep. German. litterat. Opusc. I, p. 325*) zu Vogts Schrift angeführt.

— In einigen protestantischen Kirchen ist sogar der Gebrauch, das Abendmahl des Kelchs durch ein Röhrlein zu empfangen, noch lange im Gang gewesen, z. B. in der Mark Brandenburg noch i. J. 1698, worüber der allezeit fertige Theologe Spener in seinen „Theologischen Bedenken“, II, S. 190, „von denen in der Administration des Kelchs gebrauchten Röhrchen“ sein Bedenken geäußert und für die Abschaffung des Röhrleins sich aus mancherlei Gründen, unter welchen auch diese sind, daß man nicht wisse, ob Einer trinken möge oder nicht, oder es nicht verstehe (!), erklärt hat. — Heutzutage gehören diese längst außer Gebrauch gekommenen kirchlichen Gefäße, Nachtmahlstäubchen wie *Fistulae*, bloß noch zu den kirchlichen Kunstaltertümern und sind selbst als solche wenig mehr bekannt.

Zur Darstellung der hl. Dreifaltigkeit.

Von Detan Reiter.

Man spricht von einer dogmatischen Darstellung der hl. Dreifaltigkeit und rechnet dazu auch jene, welche meistens den menschlichen Kopf mit drei Gesichtern zeigt, zwei im Profil und eines en face. Dieser Typus kam besonders gegen das Ende der gotischen Periode in Aufnahme, wurde aber von Papst Urban VIII. und von Papst Benedikt XIV. verboten.

Als Urheber oder Erfinder desselben wird bisweilen Abälard bezeichnet; doch scheint es wahrscheinlich zu sein, daß er aus dem Griechischen stammt und sich an das Wort *prosopon* anlehnt, welches sowohl Antlitz als auch Person bedeuten kann.

Wo finden sich nun Bilder der hl. Dreifaltigkeit in der eben genannten Auffassung?

Dekel nennt in seiner *Iconographie I* S. 60/61 den Zimner Marienpalter von 1449, ein Wandgemälde von 1512 in der ehemaligen Spitalkirche zu Bozen und eine Darstellung in einer französischen Miniatur des 16. Jahrhunderts.

Wir können noch einige andere Beispiele namhaft machen. Zuerst sei genannt die Abbildung der hl. Dreifaltig-

keit in der Hospitalkirche zu Tübingen mit der Inschrift: Mag. Coun. Brodbeck, Diaconus in Nellingen 1673—1683.

In zweiter Linie verweisen wir auf das Buch: „Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild“ von der Geogefellschaft in Wien. Auf Seite 332 des zweiten Bandes ist das Relief einer aus dem 15. Jahrhundert stammenden Glocke in Laibach wiedergegeben, das nicht bloß die drei Antlitz schauen läßt, sondern auch noch eine in mehrfacher Hinsicht interessante Umschrift aufweist, durch welche die Darstellung zugleich auch als dialektische oder logische Darstellung gekennzeichnet ist.

Endlich sei noch die Heiligkreuzkirche in Rottweil aufgeführt, welche — nebenbei gesagt — es wohl verdienen würde, in allen ihren Einzelheiten genau beschrieben zu werden, was vielleicht aus Anlaß oder vielmehr nach Abschluß der geplanten Restauration geschehen könnte. Dort erblickt man auf einem Säulenkapital einer südlichen Kapelle drei Gesichter und in der Nähe den grünfarbigen Teufel, mit Schnäbel, Krallen und Löwenmähne (nicht weit davon einen jugendlichen Kopf und dann wieder einen Totenkopf mit dem Spruch »memento mori« —).

Im Maßwerk der Rosette am Nordportal der Heiligkreuzkirche ist die hl. Dreifaltigkeit in der mit drei Blättern (Fischblasen) geschlossenen Rose sinnbildlich dargestellt. Die zwölf Apostel sind ebenfalls symbolisch als Blätter darum gelegt, „was man ganz richtig als *divisio apostolorum* in Verbindung mit der hl. Dreifaltigkeit gedeutet hat.“

Der Adler auf dem Wandtabernakel der Stadtpfarrkirche wird der städtische Reichsadler sein, was sich aus der Baugeschichte leicht sollte ermitteln lassen; er würde aber auch nach Analogie eines Bildes in der Kathedrale zu Lyon als Symbol der Auferstehung genommen werden können. Auf dem lyoner Bild fliegt der junge Adler einer Sonne entgegen, in deren drei Hauptstrahlen drei alte Adler sitzen, welche die Dreifaltigkeit bedeuten sollen.

Die städtische Altertümmersammlung zu Freiburg im Breisgau besitzt einen aus

der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden wundervollen Teppich, Marienteppich geheißen, weil seine Hauptdarstellungen Szenen aus dem Marienleben wiedergeben. Auf diesem Teppich ist bei der Scene „Mariä Verkündigung“ die hl. Dreifaltigkeit in Gestalt eines dreifachen Gesichtes in einer Aureole zu sehen. Von jedem Munde dieses dreifachen Gesichtes geht ein Spruchband aus: auf dem linken Bande steht „ich sende dich“, auf dem mittleren „ich bi gehorsam bis in den Tod“, auf dem rechten „ich bi mit“ (das andere ist unleserlich). Diese Art der Trinitätsdarstellung trifft man heute noch, namentlich als Gemälde, auf dem Schwarzwalde. (Vergl. das Buch: „Die Vilderteppiche und Stickerien in der städtischen Altertümerammlung zu Freiburg im Breisgau. Von Konservator Dr. Hermann Schweizer“.)

Literatur.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben VI. Bd.:
Velazquez. Stuttgart, Deutsche Verlagsgesellschaft, M. 6.

Der neueste Band der „Klassiker der Kunst“ bietet uns in 146 Abbildungen die Gemälde von Velazquez. Fast noch mehr als bei den früheren ist in diesem Bande die Klarheit, Feinheit und Schärfe der Abbildungen rühmend hervorzuheben. Besonders ist es zu begrüßen, daß von den allerbedeutendsten Gemälden vorzügliche Detailausschnitte in vergrößertem Maßstabe beigegeben sind, man sehe nur den famos wiedergegebenen Kopf aus dem berühmten Porträt Innogenz X. Die biographische Einleitung ist gut und fesselnd geschrieben. Da die große Mehrzahl von Velazquez Werken sich in Spanien befindet, ist er vielleicht von allen großen Meistern der Malerei uns bisher am meisten fremd geblieben. Möge die vorliegende schöne und billige Gesamtausgabe seiner Gemälde recht vielen eine Gelegenheit werden, dem gewaltigen, eigenartigen Spanier geistig näher zu treten.

Eine Bemerkung kann der Referent nicht ganz unterdrücken. Die in fast allen bisherigen Bänden sich findende Ausdrucksweise: „Krönung z. d. r. Maria“ ist dem Katholiken befremdlich und würde für die Zukunft besser vermieden. Daß die „Klassiker“, die wir übrigens aufs wärmste empfehlen, in Stuttgart herauskommen, ersieht man ja aus dem Titelblatt.

B.

D.

Handbuch der christlichen Archäologie von Karl M. Kaufmann. Baderborn, F. Schöningh, 1905. 8°. XVIII. 632 S. mit 259 Abb. M. 11.

Ein wissenschaftliches Kompendium der christlichen Archäologie fehlte bisher auf katholischer Seite vollständig und ist daher ein solches besonders für unsere Kandidaten des Priestertums freudigst zu begrüßen. Es hat zwar der erste Band der krausischen Kunstgeschichte diesen Gegenstand behandelt, aber doch nicht so vollständig, wie das nur in einem eigenen Handbuch geschehen kann. Die beim Studium der Monumente so wichtige Lehre von der Epigraphik wie die der Numismatik wird z. B. in ersterem Werke gar nicht, resp. nur kurz behandelt. Ein besonderer Vorzug ist in unserem Handbuch die vielfache Berücksichtigung der neuesten Forschungen im Orient, in dem fast kein Kapitel sich findet, wo nicht die dort neu aufgefundenen Monumente mit den bisher bekannten in Verbindung gebracht werden. Besonders ist es der Grazer Kunsthistoriker Strzygowski, dessen Spuren Kaufmann, wie man teilweise meint, fast zu treu gefolgt sei. „Was de Kossis und Wilpert's Arbeit für Rom,“ heißt es im Vorwort, „das bedeuten die zahlreichen Publikationen des Grazer Universitätsprofessors und Kunsthistorikers Joseph Strzygowski für den Osten. Als er mit der Entscheidungsfrage „Orient oder Rom?“ die Arena betrat, begegneten ihm fast allenthalben Mißtrauen und unbedingtes Vertrauen auf die eigene Schulüberlieferung. Heute hat sich das Bild wesentlich geändert und ein Blick in unser „Handbuch“ zeigt, wie wenig Rom dabei einbüßte, vom Morgenlande aber der alte Satz sich vollaus gerechtfertigt hat: ex Oriente lux. Strzygowski's Tätigkeit, seine bestechenden Thesen über Entstehung und Entwicklung der altchristlichen, koptischen, byzantinischen und romanischen Kunst erheischen daher höchste Beachtung.“ Was den Inhalt des Handbuches anbelangt, so gliedert der Verfasser dasselbe nach den Quellen der christlichen Archäologie d. h. hier nach den Monumenten und behandelt nicht bloß die architektonischen Denkmäler, sondern auch die plastischen, malerischen und epigraphischen wie die der Kleinkunst. Er teilt das ganze in sechs „Bücher“ ein, wovon das erste, Propädeutik genannt, Wesen, Geschichte, Quellen und Bestand der christlichen Archäologie aufführt. Dieser verhältnismäßig langen Einleitung folgt ein kürzeres Buch über die christliche Architektur, während die epigraphischen Denkmäler (drittes Buch) ausgedehnter behandelt werden und das vierte Buch, die Malerei und Symbolik, sogar ein Drittel des ganzen Wertes einnehmen. Das fünfte Buch behandelt die Plastik und das sechste Kleinkunst und Handwerk, wobei die liturgischen und profanen Gewänder und Geräte wie die Anfänge der christlichen Numismatik zur Sprache kommen. Bei den Abbildungen ist anzuerkennen, daß sie sehr zahlreich sind und viel Neues geboten wird, doch sind sie zu klein und daher vielfach undeutlich. Allein in Anbetracht des Preises für das Buch wären höhere Anforderungen wohl nicht berechtigt.

H.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Innenansicht der Gottesadertafel
zu Ehingen.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Nr. 7. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagsbuchhandlung **1905.**
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Die Schweizer Scheiben im Kloster Wettingen bei Baden.

Von Pfarrer Dehmel.

(Fortsetzung und Schluß)

II.

Die zweite Gruppe der Schweizer Scheiben im Klosterkreuzgange zu Wettingen umfaßt die Zeit von 1517—1522 und enthält eine Anzahl Figuren- und Wappenscheiben, welche von weltlichen und geistlichen Stiftern geschenkt wurden. Ueber die Schenkung solcher Wappenscheiben¹⁾ sei folgendes bemerkt: In Süddeutschland, wie auch in den Rheinlanden und Niedersachsen hatte die Glasmalerei nach althergebrachter Weise ihr Hauptabsatzgebiet in den weiten Fenstern der Kirchen und Kapellen, fand dagegen nur in geringerem Maße Eingang bei weltlichen Gebäuden. In den Orten der schweizerischen Eidgenossenschaft aber bestand allgemein die Sitte, bei Gelegenheiten von Neubauten, von größeren Umbauten oder bei sonstigen außergewöhnlichen Veranlassungen z. B. beim Antritt eines Amtes, sich als sichtbares Zeichen der staatlichen Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen Anhänglichkeit und des freundschaftlichen Wohlwollens Wappenscheiben und Fenster zu schenken. Selbst bei ganz geringfügigen Umbauten wurden solche Schenkungen verlangt und gemacht, so daß Bürgermeister und Rat von Schaffhausen

am 13. August 1593 den Beschluß faßten, „daß fürderhin nur denjenigen Bürgern Fenster mit der Stadt Ehrenwappen zu schenken sei, die an ihren Häusern, sei es inwendig oder auswendig, 100 Gulden oder mehr verbaut oder verbessert haben, doch also, daß solcher Bau und Verbesserung „schonbar“ und zierlich sei und gemeiner Stadt und der Gasse wohl anstehe.“

Solche Wappenfenster in öffentlichen Gebäuden waren zwar längst üblich auch außerhalb des Schweizerlandes. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt mehrere Beispiele meist fränkischen Ursprungs. Rathäuser des hohen Nordens und des fernen Ostens hatten ihre Wappenscheiben. In der alten Reichsstadt Aachen folgte die 1450 gegründete adelige „Eternzunft“ gleichfalls der Sitte, ins Zunfthaus Wappenscheiben zu stiften. In Bayern und Württemberg stößt man auf ähnliche Denkmäler, z. B. die große Sammlung im kgl. Schloß zu Friedrichshafen. Auch in den Rheinlanden und im Elsaß blühte diese Art der Fenstermalerei. Daß im Oberelsaß „geschmelzte Wappen“ um die Jahrhundertwende im Gebrauch waren, dafür geben die zahlreichen Handzeichnungen Hans Pablings unanfechtbares Zeugnis. Im Schongauer-Museum zu Kolmar stehen die Wappen, welche der Zehnstädtebund in den Saal des Kaufhauses geschenkt hatte. In Wien soll 1490—1504 Wilhelm Goymann geschmelzte Wappen gemalt haben. Aus der 1562 erschienenen Bergpostille des Joachimstaler Predigers Johann Matthaeus hören wir, daß „etliche an die wiffen gleiser farben, allerley bildwerk und sprüche

¹⁾ Eingehend handelt hierüber das verdienstvolle Werk: Dr. Hermann Meyer, Die Schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen vom 15. bis 17. Jahrh. Frauenfeld, 1884. Vgl. Dr. F. Dittmann S. 15 ff.

in Kälöfen brennen lassen, wie man auch grosser Herren contrafactur und Wappen niff scheyden gemacet, die man in die Fenster versetzel". Ein anschauliches Bild, wie damals die Schmelzmalerei schon verbreitet war. Nach 1611 befaßten sich die Wappengemaler der Glashütten in der Grafschaft Glaz mit Wappen- und Bildmalen auf runden Scheiben. Die nämliche Sitte der Bildbeinlagen in den Wohnhausfenstern herrschte in den Niederlanden, wie Tafelgemälde aller Meister augenscheinlich dartun. Daß in den französischen Schlössern diese Art der Glasmalerei früh Eingang gefunden hatte, ist bekannt.

Allein, mögen auch auswärtige Wappen- und Bildscheiben, insbesondere oberdeutscher und oberrheinischer Herkunft, nach Art der Anlage und der Durchführung den schweizerischen Glasmalereien ähnlich sein, so steht gleichwohl das eine unbestreitbar fest, daß die Sitte der Scheibenschenkungen einzig und allein innerhalb der Schweiz, allenfalls noch in den benachbarten deutschen Grenzbezirken, die allgemeine Bedeutung einer wirklichen Volksitte und dadurch neben ihrer Eigenart eine hohe Entwicklung, eine ungeahnte Ausbreitung gefunden hat, die nirgends ihresgleichen findet, so daß die „Schweizer Glasmalerei“ mit Fug und Recht zu einem feststehenden Begriff gestempelt werden konnte, umsomehr, als die Malweise sich in gleicher Weise auf die Kirchenmalerei erstreckte. Dieser lediglich schweizerische Brauch, entstanden in den ruhmvollen Zeiten der Burgunderkriege, in denen die Eidgenossenschaft die stolze Macht Karls des Kühnen gebrochen, die Schlachten von Granson, Murten und Nancy gewonnen hatte, entwickelte sich zur höchsten Blüte in jener glorreichen Glanzzeit, als die Höfe von Frankreich, Mailand und Osterreich um die Freundschaft und Hilfe der Eidgenossen warben, als die volkswirtschaftlichen Verhältnisse äußerst günstig standen und allgemeiner Wohlstand über das kleine Land verbreitet war. Die Volksitte erreichte in langsamem Steigen um die Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt, blieb auf diesem unter unbedeutenden Schwan-

kungen geraume Zeit hindurch stehen, um dann im 17. Jahrhundert nach und nach, zuerst in der Gütte der Arbeit, nachzulassen. Immerhin erhielt sich der Brauch zu einer Zeit, als anderwärts die Kunst des Glasmalers gänzlich vernachlässigt wurde; in der Schweiz fand sie bis in die zweite Hälfte des 17., stellenweise bis tief in das 18. Jahrhundert hinein lobenswerte Pflege, allerdings zuletzt nicht mehr seitens gottbegnadeter Künstler.

Die erste Abtheilung unserer II. Gruppe von Glasgemälden bilden kleinere Kabinettischeiben weltlicher und geistlicher Donatoren, welche meistens im Nordarm des Kreuzganges angebracht und in ihrer Art die herrlichsten Stücke enthalten. Wir finden darunter die Namenspatrone und besonders verehrte Heilige der Geschenkegeber als Wappenhalter. Die bürgerlichen Wappen darunter haben nur ganz kleine oder gar keine, die adeligen dagegen immer eine große und reiche Helmszier; die Aelte und Konventualen haben nur ganz kleine Wappen, die zuweilen nur in den Inschriften oder den Umrahmungen angebracht sind. Das Hauptbild wird meistens von üppigem Rankenwerk umrahmt, das in den früheren Werken mehr gotischen, in den späteren mehr den Renaissancecharakter zeigt und in welchem sich oft mutwillige Putten, oft aber auch kleine Darstellungen, gewöhnlich Scenen aus dem Martyrium der darunter stehenden Heiligen oder Darstellungen aus der heiligen Schrift sich finden.

Wir führen nun die vorzüglichsten und interessantesten Scheiben auf und bedienen uns der oben genannten Bezeichnungen:

N II 6 und 9. Zwei Pendantscheiben aus den Jahren 1515 und 1520 mit dem König David in flottgezeichneter Umrahmung und dem hl. Jodok; im Rankenwerk der ersten Scheibe sieht man in Silbergelb den Kampf Davids mit dem Riesen Goliath dargestellt. St. Jodok, eine kurze, gedrungene Gestalt, ist mit gewaltigem Stock und dem breiten Hut als Pilger dargestellt; oben zwei unbekante, gestürzte Wappen.

N II 7 und 8. Allianzscheiben des Hans Landolt von Glaris der zit Lantvogt zu Baden 1519 mit St. Fridolin und

St. Christophorus, darüber Simson mit dem Löwen und Judith, und seiner Gemahlin Anna luchscherin von Glaris 1519, mit St. Anna selbdritt und St. Ursula, eine ausgezeichnet schöne Scheibe.

N III 13. Eine Figurenscheibe mit den Heiligen Gervasius und Protasius, den nebst dem hl. Ambrosius gefeiertsten Schutzheiligen der Mailänder Kirche, die zu den berühmtesten Märtyrern der alten Kirche gehören, weshalb auch ihre Namen in der Allerheiligenlitanei aufgenommen sind. Sie waren Zwillingenbrüder, Söhne des hl. Vitalis und Valeria, weshalb sie oft zusammen dargestellt werden, Gervasius, wie hier, mit einer Geißel, Protasius mit einem Schwert, weil ersterer mit Bleigeißeln, letzterer mit dem Schwerte getötet wurde. Herrliches Rot und Grün in den Gewändern, zu Füßen der geistliche Stifter mit seinem Wappen; c. 1519.

N III 14. Figurenscheibe mit St. Jakobus und St. Jakob, welche beide als Pilger erscheinen mit Wanderstäben in den Händen und mit Muscheln an ihren Hüften; St. Jakob hat drei Kronen als Attribut zu seinen Füßen. Eine schöne Scheibe mit dem Wappen des Stifters: Hans Scherer von Baden des Gotzhus(ses)cher wetingen (im Spruchband); c. 1519.

N VIII 55–58. Vier Prachtscheiben. Nr. 55 und 56 sind Allianzscheiben des Cunrat Bachman von Zug de zit land vogt zu Baden mit St. Johannes dem Täufer und St. Konrad als Wappenhalter, und seiner Gemahlin Barbel Drincklerin von Zug 1517, mit St. Anna selbdritt und St. Barbara. Das schöne Wappen von Zug hat ein weißes Z auf blauem Grunde mit feiner Damaszierung. Oben sieht man St. Oswald und St. Michel, die Landesheiligen von Zug; ersterer trägt in der Rechten das Scepter, in der Linken ein Gefäß, worauf der Kabe. Nr. 57, die vorzüglichste der vier Scheiben, mit der Anbetung des Christkinds soll eine freie Nachbildung nach Martin Schongauer sein, gestiftet von volrich sorger vicarij jin wetingen 1517, mit dessen Wappen. Nr. 58 ist eine Figurenscheibe mit St. Paul und St. Simpertus, Bischof von Augsburg: auf seine Anrufung brachte nach der Legende ein Wolf, der ein Kind geraubt hatte, dieses unverfehrt wieder zu-

rück, daher der Wolf mit dem Kind als Attribut vor ihm. Auf den Säulen sieht man links Maria als Himmelskönigin und St. Mauritius, zu deren Füßen der Stifter: Simpertus Raurer 1521 (Kaplan zu Baden) mit seinem Wappen. Das Silberweiß in den Köpfen der beiden Heiligen, in den kleinen Figuren und den Ornamenten besonders brillant, überhaupt was brillante Farbengebung, flotte Zeichnung u. s. w. anlangt, vorzügliche Scheibe.

N X 74. Figurenscheibe mit der Krönung Mariä von prächtiger Farbenwirkung, ein Geschenk des Jacob Kaltz Wetter im 1518 Jar, der zu Füßen kniet; possivlich ist hier, wie Putten an den Umrahmungen hinauffklettern. Die Figuren auf goldenem Grunde mit der blauen Hintergrund haben vorzügliche Wirkung.

N XI 80. Figurenscheibe mit St. Petrus und Paulus, auf den Säulen St. Katharina und St. Barbara, unbekannter Mönch als Stifter, 1520. Die Schwarzlotzeichnung hat hier schon etwas gelitten, die Heiligen zeigen sehr schöne, ausdrucksvolle Köpfe voll Leben.

Nun kommen vier herrliche Scheiben, welche Dr. Lehmann der Werkstätte des Meisters Antony in Basel zuschreibt, welcher dazu Holbeinsche und Urs-Grafische Vorlagen benutzt haben kann. Sie unterscheiden sich schon nach der Technik von andern Scheiben, indem hier noch die reinen schönen farbigen Gläser auftreten, ein herrliches Violett, ein feuriges Rot, ein saftiges Grün, alles durchbrochen von abgetöntem Weiß.

N X 72. Eine Figurenscheibe mit der symbolischen Darstellung, wie durch das Blut Christi und die Fürbitte der heiligen Jungfrau die Menschheit mit Gott dem Vater versöhnt wird, der das Schwert in die Scheide steckt Als Stifter kniet Frater Joannes de Sur, hujus abbaciae filius 1518 (Konventuale des Klosters, † 1528) zu Füßen Christi. Im blauen Hintergrunde sieht man eine Landschaft mit See.

N X 73. Figurenscheibe mit St. Johannes dem Täufer, zu dessen Füßen der Stifter kniet, St. Anna selbdritt und St. Johannes Ev., gestiftet von Frater Joannes Ochs, hujus monasterii filius 1519 (Konventuale des Klosters, † 1528). Die

beiden hl. Johannes haben herrlich gezeichnete Köpfe.

N XI 77. Eine der schönsten Figurenscheiben mit Petrus, St. Anna selbsttitt und St. Barbara, darüber die Darstellungen: der reuige Petrus in der Wüste, Joachim und Anna unter der goldenen Pforte und die Enthauptung der hl. Barbara im Kerker. Vermutlicher Stifter soll der Wettinger Konventuale Georg Brunner sein, † 13. April vor 1528. Prachtvolles Silberweiß in den Köpfen der Heiligen.

N XI 79. Figurenscheibe, ebenso schön wie die vorige, mit St. Barbara und St. Maria Magdalena, deren Seele im Hintergrunde von den Engeln in den Himmel getragen wird, während sie oben in der Wüste Buße tut, wobei sie wieder ihre Gesellschaft bilden. Links daneben wird St. Barbara von ihrem Vater an den Haaren geschleppt, da sie den christlichen Glauben aufgeben soll. Gestiftet durch Frater andreas wengi (der zit grosskeller des gotshus wettingen) 1517, † als Abt 16. März 1528.

Die zweite Abteilung unserer Gruppe (II) bilden die sog. Standesscheiben von 1519 und 1520. Die schweizerischen Fenster und Wappenschenkungen fanden Aufnahme und tatkräftige Unterstützung im ganzen Volke. Es beteiligten sich sowohl, wie Dr. Didmann des längeren ausführte,¹⁾ die Tagssamungen als auch die einzelnen Stände, ferner die Städte mit ihren Sonderverwaltungen, Landschaften, Vogteien und Landgemeinden, in ganz hervorragendem Maße aber die Klöster und kirchlichen Stiftungen samt ihren Vertretern; endlich gesellten sich hinzu Zünfte, Schützengesellschaften sowie die zahllose Schar von Einzelpersonen ohne Unterschied der Stellung. In der Tat wetteiferten alle Stände ausnahmslos in dem unermüdlichen Streben, die Kirchen, Spitäler, Stifte und Pfarrhäuser, die Krenzgänge, Erholungs- und Beratungsräume der Klöster und Abteien, die Säle und Schreibstuben der Rat- und Gemeindegäuser mit Fensterverglasung und mit mehr oder weniger kunstvollen, farbenprächtigen Glasschildereien auszustatten.

¹⁾ I. c. S. 20 ff.

So hatten auch die Stände von Uri, Basel, Zürich, Luzern, Zug und Unterwalden Scheiben nach Wettingen gestiftet. Ein Teil dieser Scheiben wurde im Jahre 1576 durch Hagelschlag teilweise zerstört. Als Ersatz für diese durch Hagel zerstörten Fenster bewilligte 1578 die Tagssamung auf Antrag des Abtes die bis heute erhaltenen prächtigen Bild- und Wappenscheiben der 13 alten Orte, auf die wir noch zurückkommen werden.

Von diesen Standesscheiben sind in Wettingen noch folgende erhalten:

W II 6. Standesscheibe von Uri mit St. Martin zu Pferd und Almosen aus teilend, als Landesheiliger. Darüber ein Hellebardier als Wappenhalter des kleinen Wappenschildes von Uri und ein Jüngling, den Urstier blasend, c. 1519.

W III 8. Standesscheibe von Basel mit Kaiser Heinrich II. als Erbauer des Münsters und Schutzpatron des Bistums Basel. Ein Riß zu einem Gegenstück findet sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel und wird H. Holbein zugeschrieben. Er stellt in genau entsprechender Fassadenarchitektur die hl. Jungfrau dar. Herstellungsort ist zweifellos Basel und, nach den farbigen Gläsern zu schließen, ebenfalls die Werkstätte des Meisters Antony. Eine sehr schöne Scheibe mit herrlicher Renaissance-Ornamentik von c. 1520.

W IV 14. Standesscheibe von Zürich. Zwei Engel als Schildhalter des Reichswappens über den gestürzten Wappenschilden der Stadt, c. 1519. Stark aber gut restauriert.

W XIII 27. Standesscheibe von Luzern, ähnlich der vorigen; der linke Rand ist abgeschnitten; teilweise restauriert, 1519.

W XIII 28. Standesscheibe von Zug mit St. Michael und St. Oswald als Landesheiligen. Darüber die Flucht und der Tod Absaloms, c. 1520. Vorzügliche Scheibe, herrliche Farben und treffliche Köpfe.

S I 2. Standesscheibe von Unterwalden mit St. Petrus und Paulus als Landesheiligen. Von den schönen Heiligen gestalten trägt Petrus blaues Ober- und violette Untergerwand, Paulus violette Ober- und grünes Untergerwand, der Hintergrund hat damaziertes Rot. Prächtig in der Farbe. In der Umrahmung

eine schalkhafte Gesellschaft kleiner Putti; auf dem Fahmentuche des Trompetenbläfers das Wappen von Unterwalden, c. 1520.

Die dritte Abteilung unserer Scheibengruppe sind Geschenke befreundeter Klöster. Gerade die Klöster und kirchlichen Stiftungen finden wir besonders oft als Geschenkgeber von Fenster- und Wappenscheiben und es hat dies seine natürliche Erklärung auch darin, daß sie selbst reichlich bedacht wurden von Ständen und Städten und deshalb ihre Verwaltungen in Gegengeschenken nicht zurückbleiben konnten. Abteien und Stifte, überhaupt kirchliche Anstalten aller Art, beteiligten sich äußerst lebhaft an den wechselseitigen Gaben, zuerst die größeren dann die kleinen. Selbst nach den Hän- deln und Wirren der Glaubensspaltung wurde ohne Zaudern bei Vernichtung früherer Fenster bereitwillig Ersatz geleistet. Gerade in unserem Kreuzgange zu Wet- tingen sind unter den prächtigen Stan- descheiben der 13 Orte, auf die wir noch kommen werden, nach wie vor die prote- stantischen Kantone durch ihre alten Schutz- patrone und Landesheiligen vertreten. Zahl- reiche Klosterscheiben sind erhalten geblieben. So finden wir unter diesen Denkmälern u. a. die Ehrenschilde der Abteien und Klöster Wettingen, Muri, Kappel, Ittingen, Engel- berg, Frientisberg, Einsiedeln, Fischingen, des Chorherrenstiftes Schönenwerd, des Kollegiatstiftes St. Verena in Ruzach, der Abteien St. Urban und St. Gallen. Mehr- fach auch findet man die Namen Dänikon, Gnadenhal, Frauenthal, Hermetschwyl, Magdenau, Wurmispach, Rheinan, Rat- hausen, Salmansweiler, Allerheiligen und St. Blasien im Schwarzwald; letztere beide werden besonders häufig genannt. Kirchen und Klöster beschenkten sich nicht nur in gegenseitigem Austausch, sondern sie ver- teilten ihre Gaben nicht minder auf städtische Bauten und auf die Häuser von Einzel- personen. Sie bedachten ihre Lehensleute, Zinsbauern und die ihnen gehörigen Wirts- stuben. Es schenkten aber nicht bloß die Klö- ster als Gemeinschaften, sondern auch ihre Äbte, Prioren und Äbtissinnen, des- gleichen auch einzelne Konventualen, dann auch die Stiftspröpste, Dekane und Chor- herren. Eine hervorragende Anteilnahme

an dieser Schenkfitte zeigt sich auch bei der Weltgeistlichkeit. Im Landesmuseum zu Zürich bewahrt man Scheiben von Papst Urban VIII. und dem päpstlichen Nuntius Grafen Scotti von Piacenza von 1638, von Kardinal Schinner, damals noch Bi- schof von Sitten, von 1500 sowie die Geschenke des Nuntius, des Domdekans und des Kapitels zu Konstanz an das Kloster Rathausen, mehrere Scheiben der Bischöfe von Konstanz und von Sitten, u. s. w. Als Geschenke befreundeter Klöster finden wir in Wettingen die gestifteten Scheiben der Zisterzienseräbte von Sal- mansweiler, Kappel und Wettingen, es ist je ein Scheibenpaar, wovon das eine Stück jeweilen die Wappen, das andere eine figürliche Darstellung enthält.

S II 3. Wappenschilde des Klosters Salmansweiler mit zwei Engeln in Dia- konentracht als Wappenhalter. Die Wap- pen sind: 1. Citeaux, 2. Bistum Salz- burg (Erzbischof Eberhard, zweiter Stifter von Salem), 3. Guntram von Adelsreuth, Stifter des Klosters, 4. Wappen des Abtes Jodok II. Necker. Ueber diesen Wappen zwei kleine Darstellungen, wie König Salo- mon verführt wird, einen Götzen anzubeten und wie Simson von Delila seines Haares beraubt wird, 1521, Monogramm C W.

S II 4. Die Figurenscheibe dazu mit der Madonna und St. Bernhard, zu dessen Füßen der Donator Abt Jodok II. Necker von Salem (1510—1529), neben seinem Familienwappen kniet. Darüber: Mariä Verkündigung. Auf dem Spruchbanke des Engels: ave gracia etc. MIIIIIXX und 1521.

W V 11. Wappenscheibe des Klosters Wettingen, links St. Bernhard (Kopf ein- gefügt: Gott Vater) mit Wappen von Citeaux, rechts St. Urban mit dem Wap- pen von Wettingen, restauriert, 1522, Monogramm: verschlungenes H und G (H. J. Griebel von Bern). St. Urban als Papst mit der Traube.

W V 12. Die Figurenscheibe dazu, die Anbetung der heiligen Könige, nach einem oberdeutschen Meister. Schöne Köpfe, nur der der heiligen Jungfrau schlecht gezeich- net, wohl von anderer Hand, 1522, Mono- gramm wie Nr. 11.

W IV 10. Wappenscheibe des Klosters Kappel. Zwei Engel halten die Wappen

von Citeaux und Eschenbach (die Herren von Eschenbach Gründer des Klosters 1185), worunter das Wappen des Abtes Wolfgang Joner († in der Schlacht von Rappel 1531), 1521, restauriert.

W IV 9. Die Figurenscheibe dazu hat den Gefrenzigten, wie er den hl. Bernhard umarmt; vielleicht nach Schongauer. Unten rechts der Stifter, Abt Wolfgang Joner mit seinem Wappen, 1521.

Den letzten und vierten Abschnitt unserer Gruppe von Scheiben bilden eine Anzahl von Wappenscheiben von Adels- und Patriziergeschlechtern, die sich teilweise den hervorragendsten Kunstwerken schweizerischer Glasmalerei in jener Epoche würdig anreihen.

W VI 13. Wappenscheibe des Wernhar · von · Meken · Ritter · A° 1520. Als Wappenhalter St. Georg, über welchem die Legende dargestellt ist, wie er die Königstochter von einem Ungeheuer befreit. W. von Meken (Meggen) war 1507 bis 1509 Landvogt zu Baden, 1541 Schultheiß von Luzern, † 1545.

W XI 24. Wappen seiner Gemahlin Apolonia · von · Balmos · Anno 1520 mit der Namenspatronin als Wappenhalterin. Diese beiden Prachtscheiben gehören mit zu den schönsten Scheiben in Wettingen, sie zeigen eine vorzügliche Zeichnung und herrliche Farbenpracht. Die Heilige trägt ein blaues Prachtgewand, das noch stark gotischen Faltenwurf zeigt und sie hält ihr Attribut, die Zange mit einem Zahne.

W XIV 29. Wappenscheibe des CH BASTIAN VOM STEIN RITER ZV DEKZIT VOGT ZV BADEN 15. 20 und St. Sebastian neben dem Familienwappen. In der Umrahmung Heilige und allegorische Figuren. Teilweise restauriert. Den Bemühungen dieses edlen Bürgers von Bern verdankt der Kreuzgang einen Teil seines prächtigen Schmuckes.

W XI 23. Wappen seiner Gemahlin FRAV DOSIA GEBOREN VON BVTIKA 1520, mit der Madonna neben dem Familienwappen von Büttikon (umweit Billmergen), die hl. Jungfrau mit dem Kinde auf der Mondichel stehend und von goldener Mandorla umgeben, steht in massiger Umrahmung.

W XII 25. Wappenscheibe des Hans Hüneg und der Regina von Sur

MCCCCCXXII (1522). Hinter den beiden Familienwappen St. Jakob d. ä. als Pilger. Monogramm: verschlungenes CV und WE. Der hl. Jakobus eine schöne Gestalt mit prächtigem Violett, vorzügliche Scheibe.

W XIV 30. Wappenscheibe, vermutlich der Zingler von Zürich, mit St. Jakobus d. ä. als Pilger. Darüber die sog. starken Helden: Hector, Alexander, Cäsar, Josua, David, Judas Makkab., Chlodoväus, Karl d. Gr. und Gottfried von Bouillon u. a. Gegenstück fehlt.

W VII 15. Wappenscheibe mit dem Wappen von Erlach, von einem ungenannten Gliede der berühmten Familie, vermutlich einer Frau. Gegenstück wohl zerstört. In den Pfeilern links und rechts sollen die vier großen Märtyrinnen sein: Lucia, Agnes, Agatha und Cäcilia; über denselben St. Elisabeth und St. Barbara. Es sind aber nach meiner Ansicht wohl nicht Heiligengestalten, sondern symbolische Figuren, weil sie sonst unzweifelhaft mit ihren Attributen ausgestattet wären; vielleicht sind es auch bloße Dekorationsmotive.

Was nun die Technik dieser bisher aufgeführten zweiten Gruppe unserer Wettinger Scheiben von 1517—1522 und der Schweizer Glasmalerei dieser Zeit überhaupt anlangt, so ist sie bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die alte: wir finden weiße und farbige Büttengläser verwendet, eine der Verbleimung angepasste Anlage, deshalb einfache aber in der Zeichnung sichere Formengebung. Erst nach und nach werden Ueberfanggläser verwendet, hauptsächlich blaue, in deren Behandlung die Schweizer Glasmaler sich als ausgezeichnete Meister erwiesen. Die Bleiruten sind geschickt gelegt, so daß das Gerippe dieser Verbindungsstreifen nur wenig stört. Nach Bedarf sind einzelne Stränge möglichst schmal gehalten, während die Einfassung größerer Teile aus kräftigeren Sprossen besteht. Erst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts suchte man die Bleifassung mehr und mehr zu verdrängen, indem man die Farbengläser nach Möglichkeit, wie wir später sehen, durch Auftragen von Malfarben ersetzte. Das Schwarzlot wechselt mannigfach im Ton; beim Ueberzug, dem Mittelton,

oder bei dünn aufgetragenen Konturen bemerkt man einen Stich ins Graue oder Gelbliche, Grünliche, Bräunliche. Vortrefflich wußten die Schweizer Glasmaler dieser Zeit besonders mit dem Silbergelb umzugehen.

Was die glasmalerische Durchführung anlangt, so ist sie verschiedenartig; bald sind Schattierung und Modellierung weich aus dem glatten oder körnig gestupften Ueberzug herausgeholt, bald mit dem Pinsel leicht aufgemalt, bald mehr in Strichmanier gehalten. Dem Scheibenriß entsprechend ist die glasmalerische Behandlung, sei es mit dem Pinsel oder mit der Feder, meist von höchster Fertigkeit. Die flotte Technik an den Werken der Blütezeit bekundet eine ungemein große Geschicklichkeit der betreffenden Glasmaler, wir finden Schöpfungen von ausgesuchter Feinheit und vollendeter Technik, allerdings auch andere, die weniger gut ausgefallen sind.

Das Vollendetste hat unsere Epoche der Schweizer Glasmalerei in der Farbengebung geleistet. Eine sorgfältige Auswahl der Hauptfarben, gleichmäßige Verteilung derselben unter vorsichtiger Abwägung ihrer Wertigkeit und Leuchtkraft, dabei unübertroffene Feinheit der zart gebrochenen Zwischentöne, das sind die unbestreitbaren Vorzüge jener farbenprangenden Glasschildereien der guten Zeit, in welchen sich ein ungewöhnlich ausgeprägter Farbensinn der alten Meister kundgibt. Farbenwahl und Zusammenstellung in besseren Scheiben sind von unnachahmlicher Gesamtwirkung. Zartes Rosen- und feuriges Weinrot, reiner Purpur, angenehmes Violett, welches auch als Ersatz für Schwarz in Gewändern benutzt wird, ein teils lindes, teils leuchtendes Blau, ein samtetes Grün, ein Gelb von heller Zitronenfarbe bis zu einem „schmutzigen“, aber warm abgestimmten Rotgelb, kurz, alle Farben sind in einer Reihe von Abstufungen vertreten, welche in Verbindung mit leicht grünlich oder gelblich, nicht selten bläulich angehauchtem „Weiß“ dem Glasmaler so entzückend schöne Farbstimmungen ermöglichen.

Die Fleishteile wurden anfänglich weiß gehalten oder man verwendete einen leicht

gefärbten, bläulich-rosa Ton; Bart und Haare malte man gelb; letztere wurden erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts farblos, grau oder braun. Die Farbengläser des Hintergrundes sind Rot, Purpur, Violett, Blaugrau, Grün, Gelb, in der Frühzeit nur vereinzelt Weiß; auf diesem Hintergrunde breiten sich die Ranken- und Blumenmuster aus, entweder schwer und deckend in Kontormalerei aufgetragen, oder aus gleichmäßigem, bald mehr, bald weniger dicht gehaltenem Ueberzug fein und hell glänzend herausrabiert. Ausnahmsweise trifft man ausgegliffene Muster, bei welchen die Zeichnung auf tieffarbigem Grunde, sei es in heller Auflichtung der nämlichen Farbe, sei es in Weiß oder, infolge Verwendung von Silbergelb, in leuchtendem Gold, hervortritt. Anfangs in der Regel von einer durchgehends weißen oder doch hellen Umrahmung eingeschlossen, heben sich die Wappen oder Bilder umso wirkungsvoller von dem reichen Damasthintergrund ab.

III.

Die dritte Gruppe der Schweizer Scheiben im Klosterkreuzgang zu Wettingen umfaßt die Zeit von 1550 bis 1580. Es ist eine bunte Gesellschaft nach Herkommen, Komposition und Technik. In letzterer Hinsicht kommt jetzt ein neues Malmittel in Aufnahme, nämlich die Schmelzfarben oder die aufgetragenen Malfarben. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gelingt es nämlich, außer den bisherigen Malfarben, Schwarzlot und Silbergelb, auch alle übrigen Farben: Blau, Violett und Grün in den verschiedensten Abstufen als Malfarben oder Emails herzustellen. Vielerorts besteht allerdings noch die Meinung, als sei bereits mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts diese Kabinett- und Emailmalerei in Aufnahme gekommen, um baldigst die alte musivische Arbeitsweise und die Leuchtkraft des Farbenglases zu verdrängen. Allein selbst in den Schweizer Scheiben, bei welchen wahrscheinlich am frühesten technische Fortschritte eingeführt wurden, kam die Verwendung wirklich farbiger Aufstragsfarben erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts zum Durchbruch, vorerst nur vereinzelt und in beschränktem

Umfange. Dr. Dittmann, der in seinem obengenannten Werke die Kenntnis fast aller Schweizer Scheiben bekundet, sagt, daß ihm v o r 1550 kein Bild vor Augen gekommen sei, das mit Schmelzfarben behandelt sei. Es gibt allerdings manche Werke von ausgesucht feiner Technik, welche man für Kabinettmalerei halten könnte, allein eine genauere Untersuchung ergibt, daß nur durch geschickten Auftrag von Silbergelb und durch Abstimmung des Schwarzlot der Anschein mehrfarbiger Wirkung erzielt wurde.

Wir haben nun in unserer dritten Gruppe neben handwerksmäßigen Stücken auch eine ganze Anzahl solcher von höchster technischer Vollendung, die eine glücklich gelungene Verschmelzung der zarten Kleinmalerei mit der berberen maffivischen Technik zeigen, welche die Vorzüge des leuchtenden Farbenglases mit der reizenden Wirkung der sorgfältig und fein durchgeführten Grisaillemalerei verbinden. Wir nennen hier vor allem die Wappen- und Figurenscheiben des Abtes Peter Eichhorn.

W X 21. Figurenscheibe mit der heiligen Jungfrau und St. Bernhard, wie er Christum umarmt, eine gute Darstellung. Wappen des Abtes: rotes Eichhorn auf gelbem Dreieck. Inschrift: petrus eichorn von gottes gnaden apt des würdigen gotshus wettingen 1550. Links oben Mariä Verkündigung.

W XII 26. Figurenscheibe mit Pieta. Wappen: Eichhorn, Cîteaux, Wettingen. Inschrift: Petrus von Gottes Gnaden Apt des Gottshus Wettingen: Anno 1550. Links oben: St. Gallus und St. Benedikt, rechts oben St. Othmar und St. Bernhard, darüber sehr gut Mariä Verkündigung. Die Scheibe wird dem Glasmaler Nikolaus Bluntschli zugeschrieben. Diearnation hat noch schönes Silberweiß wie früher, Hintergrund blau ohne Damaszierung, die Landschaft ins Blaue gemalt, zarte Behandlung, eine feine Scheibe. Zwei andere Scheiben des Abtes zeigen ähnlichen Inhalt und Behandlung.

Scheiben befreundeter Klöster aus dieser Periode sind u. a. folgende:

W III 7. Wappenscheiben des Konvents Krenzlingen. Neben dem Wappen des Chorherrnstiftes mit dem betenden Dekan links St. Ulrich und rechts St.

Augustinus. Inschrift: Decanus vnn d gemeiner Conuent dess würdigen Gottshus Krenzlingen 1556. Eine gut erhaltene schöne Scheibe, die aber in derarnation schon den rostigen Ton zeigt; schöne Köpfe der Heiligen. St. Augustin hält in der Rechten das mit einem Pfeile durchbohrte Herz St. Ulrich mit Buch und Fisch darauf. Hintergrund blau ohne Damaszierung, wodurch allerdings sich die Figuren freier, kräftiger abheben.

W II 5. Wappenscheibe des Abtes Christoph von Wettingen. Wappen: Cîteaux, Napperzwyl, Wettingen, Silberpfen, neu samt Insul. Wappenhalter: Madonna und St. Bernhard, Krönung Mariens, links davon St. Christoph, rechts St. Katharina, Inschrift: Christoffel Von Gottes Gnaden Abbe Des Würdigen Gotshus Wettingen 1566. Hier finden sich schon viel aufgetragene Farben.

Es folgen sieben Wappenscheiben, die meisten im Bestande des Kreuzganges, welche von dem berühmten Glasmaler Nikolaus Bluntschli (1525—1603) aus Zürich gefertigt sind, worunter Prachtscheiben, aber auch solche, die von seinen Gefellen stammen und minderwertig sind. Es sind Scheiben der Abte von Muri und Rheinau, der Klöster Gnadenthal und Hermatschwil, Däniken und Magdalen. Die Scheibe von Gnadenthal (W VIII 18) hat eine zarte schöne Darstellung in dem Krucifixus und dem heiligen Bernhard; auch die Kleinbildchen sind in Figuren und Landschaft gut behandelt und gut erhalten. In der Wappenscheibe von Hermatschwil (W IX 19) segnet nicht der hl. Benedikt, wie der „Führer“ sagt, die kniende Stifterin, sondern er erteilt den Segen über den Kelch oder das Glas, worauf dann — nach der Legende — dieses zerspringt und eine Schlange herauskriecht.

Es folgen drei schöne Wappenscheiben der Landvögte zu Baden:

W I 3. Wappenscheibe des Landvogtes Fridli Hässy von Glarus. Neben dem Wappen steht der Hauptmann in reicher französischer Rüstung. Darüber links: Simson schlägt die Philister und verbrennt die Kornfelder; rechts Simson und Dalila. Inschrift: Fridli Hässy von Glarus der Zyt Landt Vogt Der Graffschaft Baden im Ergow 1567. Vermutlich von Carl

von Egeri. Die Scheibe zeigt eine feine Zeichnung und reiche Komposition, sehr gute Köpfe; alles Blau ist aufgetragen.

W I 2. Wappenscheibe des Landvogt Conrad Escher von Zürich. Prachtvolles Wappen der Escher v. Glas v. Zürich. Darüber rechts: Mucius Scävola ersticht an Stelle des Königs Porfenna dessen Geheimschreiber; links läßt er, mit dem Feuertode bedroht, seine Hand verbrennen. Inschrift: Conratt Escher Dess Rats zu Zürich Vnd diser Zytt Landtvogt zu Baden In Ergow 1570. Das Wappen zeigt ein gerauptes Glas im blauen Schild, darüber ein goldener Stern. Die Helmszier außerordentlich flott gezeichnet; hier das Flau noch Hüttenglas, daher die Zeichnung auch so fein und lebhaft erscheint; wie ganz anders, matt und erblaßt, erscheint sie in dem aufgetragenen Blau des Schildes!

N I 4. Wappenscheibe des Gilg Tschudi von Glarus. Neben dem Tschudiwappen St. Johannes der Täufer, darüber Mariä Verkündigung. Inschrift: Herr Gilg Schudy Allt Landtammen zu Glaruss vnd Allter Landtvogt der Graffschafft Baden Im Ergow 1571. Der berühmte Geschichtsschreiber war Landvogt zu Baden 1533–35 und 1549–51. In der Hauptscheibe ist hier fast nichts aufgetragen, nur Mariä Verkündigung in der Nebenscheibe ist ganz, in Schmelzfarben hergestellt.

Von Wappenscheiben geistlicher und weltlicher Personen in dieser Gruppe führen wir auf:

N IV 23. Anbetung der Könige; Lokalität und Hintergrund sind eine genaue Kopie nach Dürers Marienleben, die Gruppe der Eltern und Könige dagegen teilweise freie Komposition mit entgegengesetzter Benützung der Lokalitäten. Inschrift: Caspar Falk Salome Am Berg 1569. C. Falk, Wirt zum Hinterhof zu Baden. Eine miniaturartig durchgeführte Scheibe, daher viel aufgetragen, schöne Architektur und schöne Säuleneinfassungen.

N V 27. Eine gut erhaltene, vorzügliche Scheibe mit guter Komposition: die heilige Jungfrau im Strahlenglanze zwischen St. Katharina und St. Barbara. Vor den Pfeilern links und rechts St. Bernhard und St. Benedikt, beide mit Wappen. Oberstück links: Abraham, Jakob, Moses; rechts: Petrus, Christus, Paulus.

Am Fuße der Scheibe der Stifter mit Wappen, dazwischen: F. R. Jakobus Bertz Parochus in Wettingen 1568.

W VII 16. Eine große und ihrer Technik nach interessante Wappenscheibe von Spanien, mit dem großen kgl. Wappen und demjenigen des Donators de Cruce. Im untern Teile links Sieg Don Juans über die Flotte der Türken bei Lepanto (1571), rechts Eroberung Lissabons durch Herzog Alba (1580). Stifterinschrift: Philippo maximo Hispaniarum et maximarum provinciarum regi Pompejus de Cruc legatus suus apud Helvetius 1582. P. B. Auf dieser großen Scheibe sind die Schiffe und Seelente auf hellblauem Hüttenglas nur mit Silbergelb und Schwarzlot aufgetragen oder es ist die Zeichnung der Figürchen aus dem Schwarzlot ausgespart.

Während wir alle bisher aufgeführten Scheiben, gute und minder gute, ältere und neuere, als planlos untereinander gestellt auffuchen mußten, finden wir im Ostarme unseres Kreuzganges einen ganzen Zyklus von Scheiben geordnet zusammengestellt; es sind die Standescheiben der 13 Orte von 1579. Die Geschenkgeber sind die Stände von Zürich, Bern, Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Glarus, Zug, Freiburg, Solothurn, Basel, Schaffhausen und Appenzell. Jeder Stand schenkte zwei Pendants, wovon alle bis auf die Figurenscheibe von Zürich, dennach 25 Stück, erhalten sind. Das eine Stück enthält jeweils als Hauptinhalt die Landesheiligen, resp. die Patrone der betreffenden Stadt, das andere über dem gestürzten Standeswappen das bekrönte Reichswappen. Die Figurenscheiben enthalten im Oberstück je zwei kleine Episoden aus dem Leben oder Martyrium der unten dargestellten Heiligen oder auch bloß posaumende Engel, die Wappenscheiben dagegen Illustrationen aus der Geschichte oder Sage des betreffenden Standes oder Büchsen- und Armbrustschießen, ohne irgend einen fortlaufenden Zusammenhang, mit erklärendem Spruche auf einer trennenden Tafel. In ähnlicher Weise enthält auch der Fuß jedes Glasgemäldes zwei Darstellungen aus der heiligen Schrift mit erklärendem Spruch. Diese bieten uns in fortlaufender Reihenfolge zunächst die beliebtesten Bilder aus dem alten Testament, dann die Jugendgeschichte Christi bis zur

Einführung des heiligen Abendmahles, die vier Evangelisten und die Passion bis zur Ausgießung des heiligen Geistes. Wenn eine typologische Beziehung zwischen den obern und untern kleinen Darstellungen gefunden werden wollte, so ist das Phantastiegebilde, ein Zusammenhang ist hier nicht herauszufinden.

Was nun den Meister dieser Scheiben anlangt, so meint der „Führer“, dem wir bezüglich des Inhalts der Tafeln bisher gefolgt sind, daß der ganze Zyklus nach einheitlichem Plane in derselben Werkstätte geschaffen sei, wobei Meister und Gesellen tätig waren, so daß die Ausführung keine ganz gleichartige wurde. Als Monogramm findet man: SMVZ. S. M., ST. M., sowie das Wappen der Murer von Zürich. „Wir werden daher kaum irren, wenn wir die Entwürfe dem bekannten Züricher Maler und Kupferstecher Stoffel (Christoffel) Murer zuschreiben und die Ausführung in die Werkstätte seines Vaters, des Glasmalers Jos. Murer, verlegen, obschon sich dagegen nicht unbegründete Einwände erheben lassen.“ Die Scheiben hatten im Laufe der Zeit sehr gelitten und mußten in den Jahren 1872–1880 einer Restauration, aber glücklicherweise einer sehr gelungenen, unterworfen werden; namentlich mußte manche der kleinen Darstellungen neu hergestellt werden. Doch wird, so gut diese auch gelungen sind, der genaue Beobachter und Kenner den Unterschied der alten und neuen Bildchen leicht herausfinden: wie flott, leicht, mühelos hat der alte Meister die Bildchen hingeworfen, während die herbe, unsichere Spachtel des Restaurators äußersten Fleiß kennzeichnet.

Wenn auch, wie oben gesagt, die glasmalerische Durchführung nicht durchaus gleichartig, auch die Zeichnung in ihren Einzelheiten nicht ganz einheitlich ist, „zählen diese Scheiben, wie schon Lübke sagt, zu den aller schönsten, die in der Schweiz anzutreffen sind. Ihre Technik zunächst bekundet volle Meisterschaft; Kraft, Blut und Klarheit der Farbe, überaus wirksame Zusammenstellung vereinigen sich zu einer seltenen Pracht und Schönheit des Ausdruckes“. Wenn man vor diesen Scheiben gestanden ist, muß man unbedingt in dieses Lob einstimmen. Es ist das wohl das Großartigste, was man in

der Kunst der Schweizer Glasmalerei finden kann, aus ein und derselben Zeit und wohl auch von ein und demselben Meister einen so großen und so herrlichen Zyklus von Scheiben zu finden. Auch ihre Technik gehört noch der besten Periode dieser Kunst an: hier sind noch bis zu einem gewissen Grade eigentliche Mosaikglasmalereien, ihre Hauptbilder bestehen nur aus Hüttengläsern und zwar sieht man schönsten Gelb, herrliches Blau und Grün; sie haben alle weißen Hintergrund, in den nur einige Ranken oder gelbe Girlanden gezeichnet sind. Die Umrahmungen sind außerordentlich reich und in den verschiedensten Motiven gehalten, die Architektur derselben ist belebt von Säulen, Kandelabern, Hermen, u. s. w. Betrachten wir einige Scheiben:

O II 3. Figurenscheibe von Bern: Links St. Vincentius und rechts St. Laurentius. Dazwischen Monogramm des Glasmalers und 1579. Oben die Martyrien der beiden Heiligen; unten Arche Noah und Sündflut. Eine Prachtscheibe. In der stahlblauen Mäntelung des heiligen Vincentius prächtig gezeichnete Ornamente. Daß die Arche Noah neu ist, sieht man sofort.

Nr. 11. Figurenscheibe von Unterwalden. St. Petrus und Paulus (auf dem Schwert das Monogramm: S. M.). Oben das Martyrium beider, unten links Simson mit dem Löwen, rechts David und Goliath, beide neu. Gehört zu den schönsten Scheiben dieser Abteilung, herrlich gezeichnete Köpfe. Petrus hat blaues Ober- und gelbes Untergewand, Paulus rotes Ober- und weißes Untergewand. Die Martyrien sind flott gezeichnet und fein ausgeführt.

Nr. 13 ist vorzügliche Figurenscheibe von Glarus. Links St. Fridolin, welchem der vom Tode erweckte Ursus die verlorene Urkunde bringt, rechts ist wohl St. Nikolaus, wie er nach der Legende ein vom Hause weggelaufenes und von einem bösen Geiste getötetes Kind vom Tode erweckt. Oben links: Erweckung des toten Ursus, rechts zeugt er für Fridolin in der Gerichtsversammlung. Unten links Daniel in der Löwengrube, rechts der Prophet Jonas, beide neu.

Nr. 25 vorzügliche Figurenscheibe von Appenzell mit der heiligen Jungfrau und

St. Mauritius. Oben eine eigentümliche Darstellung, von der der „Führer“ angibt: „Maria als Erlöserin der Seelen (kleines nacktes Kind) aus der Hölle (Drache).“ Eine solch undogmatische Darstellung hätten die Appenzeller wohl nicht dem Kloster geschickt! Wir sehen Maria in gelbem Strahlenglanze mit gefalteten Händen und die Krone auf dem Haupte auf der Mond-sichel stehen; ein blauer Drache unter ihr speit Feuer, das unter der Mond-sichel hinströmt; oben sieht man den heiligen Michael mit dem Schilde, der den Drachen ersticht, rechts von der Madonna schwebt ein kleines nacktes Kind (Seele) in die Höhe. Es soll das wohl eine Andeutung des jüngsten Gerichtes darstellen, wo St. Michael als Befreier der Seelen auftritt auf die Fürbitte der heiligen Jungfrau; das aufschwebende Kind würde die Seelen der Gerechten andeuten.

IV.

Wir kommen zur vierten Gruppe der Schweizer Scheiben in Wettingen, die den Jahren 1619—1626 angehören. Mit dem Aufkommen der Schmelzfarben ist gleichsam der Höhepunkt der Glasmalerei erreicht, zugleich aber auch mit ihr der Beginn des Verfalles dieser Kunst und unsere vierte Gruppe von Scheiben in Wettingen leitet schon den Untergang dieses Kunstzweiges auch an den Schweizer Scheiben ein. Mögen auch einzelne Meister des neuen Verfahrens noch hervorragende Werke geschaffen haben, so wurde doch immerhin mit dem allmählichen Ueberhandnehmen der Schmelzfarben die Zeit des langsamen Verfalles eingeleitet. Manche aufgetragenen Farben sind zwar noch glasig und klar, z. B. ein hochaufgeschmolzenes Grün und manche tüchtige Künstler haben auch eine günstige Farbenzusammenstellung verstanden, aber dennoch müssen eben doch im allgemeinen die Schmelzfarben, selbst bei künstlerischer Handhabung, an Leuchtkraft hinter den Farbengläsern zurückstehen. In der Regel ist ihr Eindruck trüb und erdig, wolkig, ohne Feuer und ohne Glanz, viele Arbeiten sind auch bunt, ja manchmal schreiend grell. Ein schmutziges Violett, ein erdiges, fleckiges Kobaltblau, giftiges Hasen- oder Dfengrün, kalter Purpur, plummes Gelb, das sind die Farben, welche neben einem

bräunlichen, zur Färbung der nackten Teile dienenden Rot jene mittelmäßigen Scheiben der Spätzeit verunzieren. Buntstüchtige Bilder bei farblosem Hintergrund, das ist das Ende der einst so farbenprächtigen und farbenfreundigen Schweizer Glasmalerei.

Unsere vierte Gruppe beginnt mit einer Figurenscheibe der Klosterrätin von Frauen-thal, 1620 (N V 30); sie zeigt Maria, das Christuskind anbetend; rechts Sankt Margareta; im Giebel Mariä Verkündigung. Man sieht auf den ersten Blick, daß die Scheibe gegenüber den früheren nicht Saft und Kraft hat, die aufgemalten Bilder erscheinen wie Lithophanien auf mit Del getränktem Papier. Hieran reihen sich fünf Scheiben befreundeter Frauenklöster, nämlich die von Magdenau, Dänikon, Felsbach und Wettingen, von 1620—1621, laut Monogramm von Hans Ulrich Fisch geliefert. Diese Fenster wirken auch durch ihre vielen und kleinen Figuren unruhig, wie auch durch ihr vieles Beiwerk als Säulen, Pfeiler, Giebel, Engelsköpfchen u. s. w. Es folgen Figuren und Wappenscheiben befreundeter Geistlicher, wahrscheinlich von Glasmaler Paulus Müller von Zug. Auf einer Scheibe hat sich der Glasmaler selbst verewigt. NX 78 stellt nämlich St. Lukas, die Madonna malend, dar mit der Inschrift: Georgius Kieder von Ulm der Zitt Maler des lobwürdigen Gotzhuss Wettingen Vnd Paulus Müller von Zug Glassmaler 1626. Daran schließen sich vier Wappenscheiben von Städten vom Jahre 1623, zwei von Baden, je eine von Bremgarten und Mellingen. Es sind dies größere Scheiben im Ostarm, aber mit meist aufgetragenen Farben, daher ohne Kraft und Glut.

Den Schluß unserer Schweizer Scheiben in Wettingen bildet ein Zyklus von Wappen- und Figurenscheiben befreundeter Männerklöster, welcher im Ostarm des Kreuzganges geordnet zusammengestellt ist, einen einheitlichen Charakter trägt und laut Inschrift von Christoph Brandenburg von Zug gemalt ist. Die Schenkgeber sind die Klöster St. Gallen, Einsiedeln, St. Blasien, Wettingen, Lützel, Rheinau, Muri, St. Urban, Kreuzlingen, Salmannsweiler, Engelberg, Eschenbach, Yttingen und Zurzach; alle tragen die Jahreszahl 1623, nur das vom „Probst vnd gemein

Capittel der loblichen S. Verena Colegiat Stift zu Zuzach“ hat 1624. Die größeren Abteien schenkten Doppelscheiben, ähnlich wie die Stände im Jahre 1579, wovon die eine das Wappen, die andere eine Darstellung aus dem Leben Mariä enthält, angefangen mit „Joachim und Anna unter der goldenen Pforte“ bis „Mariä Krönung“. Die Inschrift ist durchgehend; bei den einfachen Scheiben findet sich das Klosterwappen dagegen neben der Inschrift. In technischer Beziehung sind die Bilder fast ganz mit Schmelzfarben gefertigt, nur hie und da findet man noch blaues, violettes oder grünes Hüttenglas, man sieht nicht mehr den Farbenschmelz, die Pracht und den Zauber des früheren Farbenspiels, auch macht sich mitunter eine ziemlich rohe Bunttheit bemerkbar und in den Fleischtönen sieht man fast überall das bräunliche Rot.

Schließlich möchten wir noch die Frage beantworten, welche Stellung zur christlichen Kunst unsere Schweizer-scheiben im Klosterwege zu Wettingen einnehmen. Man hat eigentümlicherweise die Entwicklung der Schweizer Kleinmalerei als eine Art Ablösung der kirchlichen Glasmalerei, als eine vollkommene Trennung von letzterer, dieselbe gewissermaßen als eine der Herkunft und dem Endzweck nach rein weltliche Kunst hinzustellen gesucht und dieselbe vielleicht nicht zum wenigsten um dessentwillen gepriesen. Allein die Schweizer Glasmalerei kann ihrer kirchlichen Ursprung durchaus nicht verleugnen, wenn auch zugegeben werden muß, daß sie späterhin vorherrschend zu weltlichen Zwecken verwendet wurde. Zeigen doch schon, wie Dr. Didtmann weiter bemerkt, die aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Schiffsenster der Kirche zu Hilterfingen am Thuner See in der Hauptsache die ausgesprochene Technik der zu einem bestimmten Begriff geworbenen Schweizer Glasmalerei.

„Aber auch später ist sie zum großen Teil ihrem ganzen Wesen nach eine christliche Kunst geblieben. Obne dies bildeten seit Beginn der Schweizer Glasmalerei bis zu ihrem Verfall Arbeiten für Kirchenfenster, ich will nicht behaupten den vorwiegenden, aber gewiß einen sehr beträchtlichen Bruchteil der Gesamtleistungen,

welche ich in ihrer malerischen Anordnung inmitten einer hellen Verbleiung der heutigen, manchmal recht nüchternen, bald buntschiedigen Bleiverglasung vorziehen und zur Nachahmung warm empfehlen möchte. Nicht nur daß die frühesten Scheibenwidmungen in Kirchen wanderten, selbst später, nachdem die eigentlich monumentale Glasmalerei mit dem spätgotischen Chorfenster zu Gindelhart (bei Bern) aus dem Jahre 1519 und mit dem Renaissance-Fenster von 1530 in St. Saphorin (am Genfer See), zum Abschluß gekommen war, wurden unzählige Wappen und Bildschenkungen in „Schweizer“ Malweise in Kirchen eingesetzt.“¹⁾

Daß unsere Wettinger Fenster einen durchaus christlichen Charakter zeigen, sehen wir aus dem Inhalt ihrer Darstellungen, wie auch aus den Personen der Geschenkgeber und -Nehmer. Es sind ja Klöster und kirchliche Eistungen, deren Kreuzgänge, Refektorien und Kapitelsäle den gläsernen Fensterschmuck erhielten, umgekehrt sind Äbte und Äbtissinnen, Prälaten und Stiftsherrn mitsamt der übrigen Geistlichkeit als Geschenkgeber aufgetreten. Nicht minder war es aber auch der fromme Sinn des Bürgertums, welcher den gleichen christlichen Zug in der Schweizer Glasmalerei bekundete. Wo immer wir in Wettingen Stände und Städte ihre Ehrenschilde schenken sehen, wo Zünfte und Einzelpersonen dort als Stifter auftreten, da finden wir auch christliche Anklänge, sei es in den Schildhaltern und Zwickelbildern der Wappen oder in den Einfassungen der Rundscheiben. Welche herrliche Heiligenbilder sehen wir nur allein in den Standesscheiben der 13 Orte von 1579; es sind immer die Landesheiligen und Schutzpatrone der betreffenden Städte auf den Wappen oder Figurenscheiben angebracht als Zeugen christlichen Sinnes der betreffenden Geschenkgeber. Die herrlichen Wettinger Scheiben allein schon beweisen, daß in der Schweizer Glasmalerei ein Zug echt christlichen Gefühles liegt und daß sie daher auch vom Standpunkte der christlichen Kunstgeschichte aus höchste Beachtung verdienen.

¹⁾ Dr. Didtmann, Geschichte der Schweizer Glasmalerei, S. 10.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 8. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Vestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.**
Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Beck. Ueber die sogenannten »Livres d'heures«.

Unter den Miniaturen des Mittelalters nehmen die unter dem Namen Livres d'heures (Horaria, Horarien, Stundenbücher, Tageszeitbücher zc.) bekannten Andachtsbücher eine hervorragende Stelle ein. Den Namen auf die Stunden (horae) führen sie, weil sie die auf die „sieben kanonischen Stunden“ (horae canonicae) Prima (Sonnenaufgang, etwa um 6 Uhr nach unserer Zeitrechnung), Tertia (nach Verfluß des ersten Tagesviertels, also ungefähr um 9 Uhr), Sexta (nach Ablauf des halben Tages, mithin um 12 Uhr), Nona (wenn drei Viertel des Tages vorüber sind, sonach annähernd um 3 Uhr), Vespera (um Sonnenuntergang), das Completorium (um 9 Uhr abends), die Matutina et Laudes (beim Tagesanbruch, also noch vor der Prim) vorgeschriebenen Gebete enthalten. Es sind also Nachbildungen des Breviers (Zeitbuchs) der Geistlichen, beziehungsweise ein Auszug aus demselben, eine Art Laienbrevier, welche aber — im Gegensatz zum eigentlichen Brevier — die Gebete auf die einzelnen Tageszeiten etwas kürzer und unter Ausfluß der Matutin nebst Laudes sowie der Vesper und Complet, welche nicht zu den eigentlichen Stundengebeten zählen, das sogenannte kleine Offizium, dabei fast immer das der Gottesmutter geben; das Horarium wird oft geradezu mit dem Namen »officium B. Mariae Virg.« bezeichnet. Ihre Entstehung wird in das 14. Jahrhundert, wenn nicht noch früher, zu setzen sein; ihre Blütezeit fällt in

die zwei folgenden Jahrhunderte. Sie kommen in fast allen damaligen Kulturländern vor, also nicht bloß in Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, Spanien, Italien, England und vor allem in Frankreich. Bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst und noch über dieselbe hinaus, bis Ausgang des 15. Jahrhunderts waren sie mit der Feder sauber geschrieben und gezeichnet, beziehungsweise verziert. Die Sprache war, vornehmlich in der ersten Zeit ihres Erscheinens, die lateinische als Kirchensprache; in der Folge tritt aber an deren Stelle immer mehr die jeweilige Landessprache; manchmal ist die Sprache gemischt, d. h. es kommen zwischen den lateinischen Gebeten auch solche in der jeweiligen Landessprache vor. Den Anfang macht in der Regel der Kalender, in welchem gewöhnlich jeder Monat nach den bezeichneten Festen und Heiligkeitagen nebst einer Erklärung der Monatszeichen und Monate, in Versen Gesundheits- und Verhaltensregeln, die sogenannten „Monatsregeln“ enthält. Dergleichen Regeln und Ratsschläge, zur Kunst gehörig, das menschliche Leben zu erhalten und zu verlängern, im Geschmacke der schola Salernitana, schreiben zu damaligen Zeiten Mönche und Kalendermacher nach Belieben und gerne vor. Solche Kalendarien waren, wie ich bereits in einer früheren Arbeit in diesen Blättern, XII. Jahrgang, 1894, S. 67/68 über „schwäbische Miniaturmaler“ dargetan habe, schon im 12. und 13. Jahrhundert den damaligen Psalterien und Brevieren häufig beigegeben.

Da war namentlich das Aberlassen eine gebotene oder verbotene Hauptsache; dann kam das Baden, damals ein überaus wichtiger Bestandteil der Lebensführung; Speise und Trank und sonstige menschliche Verrichtungen wurden angeraten oder untersagt, je nachdem die Monats- und Sternkonjunktur es zugeben wollte oder nicht, denn die Astrologie spielte auch in diesen Dingen eine Hauptrolle. Hierauf folgen die einzelnen Gebete auf Prim, Terz, Sext und Non, meist das „kleine Offizium der seligsten Jungfrau Maria“, die Bußpsalmen, die eine und andere Litanei u. s. w. Jeder Monat ist mit einem großen und mehreren kleinen Bildchen meist auf Pergament versehen, jeder Teil des Offiziums von einer Miniatur in gotischem Stil begleitet. Diese Bilder sollten nicht nur zur Verdeutlichung und Abteufung des Textes sowie zur Abwechslung, sondern auch für sich zur Stimmung und Erhöhung der Andacht dienen.

In den ersten Zeiten dieser Spezifität der Miniaturkunst waren die Randverzierungen einfach gehalten und bestanden meist bloß aus goldenem Blattwerk, Initialen und eingemischten Figürchen. Später zeigten sich die Ränder mit Arabesken von Ranken, Blättern, Blumen, Früchten, Perlen, Muscheln, Edelsteinen, Vögeln, Schmetterlingen, Käfern und dergleichen in reizendem, heiterem Aussehen sowie in genauer naturalistischer Ausführung geschmückt, wobei in manchen Zügen sogar der Schalk zum Vorschein kommt. Ebenso zeigte sich in der Anordnung und Verteilung der einzelnen Verzierungen meist Geschmack. Mit der Zeit kommt auch etwas landschaftliches Motiv zur Geltung. Die eigentlichen religiösen Darstellungen sind in ernstem Charakter gehalten. Die Durchführung ist natürlich nicht immer gleich.

Es gab alle Arten solcher Livres d'heures, vom einfachsten, oft kaum verzierten bis zum kostbarsten und schönst illuminierten, von der Stümperarbeit bis zur vollendetsten Kunstleistung, wozu sich vielfach noch ein prachtvoller Einband mit Schließen gestellte. Der Luxus der Vornehmen erforderte eben Gebetbücher mit reichem malerischem Schmuck. Das

Format ist immer klein, in der Frühzeit vielfach Quart, und hält sich durchschnittlich in einer Breite von ca. 7—12 cm und in einer Höhe von ca. 8—15 cm; später griff man mehr zum Oktavformat und stieg nicht selten zum Sedez oder gar zu noch kleinerem Maß herab. Man wollte handliche kleine Büchlehen, welche überallhin mitgenommen werden konnten und nicht ins Voluminöse gingen. Ebenso war die Schrift der Gebete zierlich und klein; man suchte eine Fülle von Dingen in engem Raum zusammenzudrängen. Die Hersteller dieser »Livres d'heures« arbeiteten meist mit der Feder (seltener mit dem Pinsel) und wohl vielfach nach Vorlagen großer Meister und hielten sich als weniger produktive Geister vielfach an vorhandene Vorbilder, an traditionelle Bilderreihen, an Holzschnitte und dergleichen. Sie hießen Illuministen (Enlumineurs), Illuminierer, Illumineure, Illuminatoren, Buchmaler, Schreiber, scriptores u. s. w. und waren von der eigentlichen Malerkunst mehr oder weniger abgezweigt; später hieß und heißt man derartige Kleinkünstler Miniaturmaler, Miniaturisten zc.

Manchmal, wenn auch nicht gerade häufig, ließen sich aber die größten Meister der Malerei herab, für hochgestellte oder ihnen besonders wertige Personen so ein Gebetbuch mit den Gebilden ihrer Kunst zu schmücken, welche sich dann würdig an die Seite der ersten Tafelgemälde der Zeit stellen.

Diese Art von Kleinkunst wurde hauptsächlich auch in Klöstern betrieben und geübt; so bestand, wie ich in der schon genannten Arbeit a. a. O., S. 66 ff. ausgeführt, im Benediktinerkloster Wiblingen bei Ulm im 15. Jahrhundert eine eigene Schreib- und Illuminierschule. Ehedem ziemlich weit verbreitet, sind diese livres zc., zu Anfang des 17. Jahrhunderts, als die Buchdruckerkunst fast überall schon Eingang gefunden und festen Fuß gefaßt hatte, abgekommen. Wenn auch naturgemäß vieles davon im Sturm und Braus der Zeiten zu Grunde gegangen ist, so haben sich doch verhältnismäßig noch ziemlich viele — selbstverständlich nur wertvollere und kostbarere Exemplare, oft von einer brillanten Koloristik, in öffentlichen und

fürstlichen Bibliotheken sowie auch in einzelnen Klöstern erhalten, die naturgemäß von Anfang an gesichert und bewahrt wurden und heutzutage als unbezahlbare Schätze gehütet werden.

Das Berliner Kupferstichkabinett allein ist an solchen geschriebenen und gedruckten Gebetbüchern (so nur aus der ehemaligen Hamiltonschen Sammlung 25 Stück) sehr reich. Ebenso weist die gräflich Stolbergische Bibliothek zu Wernigerode eine stattliche Anzahl, meist französischer Herkunft, auf.

Gewöhnliche Exemplare finden sich dagegen selten mehr vor, da solche stark benutzte, abgegriffene Stücke längst dem Zahne der Zeit zum Opfer fielen. Eine Katalogisierung zunächst all der zahlreichen heutzutage in den Bibliotheken zerstreuten »Livres d'heures« wäre ein für die Geschichte der Miniaturkunst verdienstliches Unternehmen, um dann auf Grund derselben eine Untersuchung und Beschreibung, insbesondere unter Berücksichtigung des etwaigen Unterschieds in den Ausgaben der einzelnen Länder, geben zu können. In Frankreich sollen im abgelaufenen und gegenwärtigen Jahrhundert immer noch (in Lille zc.) gedruckte »livres d'heures« bezw. Nachahmungen von solchen in modernisierter Form mit Zuhilfenahme feinen Farbendruckes herauskommen. In Deutschland ist es aber eine Seltenheit, wenn so etwas nur aus Liebhaberei hergestellt wird; so ließ der kunstinnige König Ludwig II. von Bayern in den 1860er Jahren zwei kostbare handschriftliche altdeutsche Gebetbücher mit wundervollen Miniaturen von den Kunstmalern Fleischhüß und v. Lossow in München für sich fertigen. Eines derselben, das von Meister Fleischhüß hergestellte Exemplar, wurde nach dem Ableben des unglücklichen Königs vom »Britischen Museum« in London um 37 000 M. angekauft („Mottenburger Post. = Bl.“ VIII, 1890, Nr. 5, S. 20). Gedrucktes dieser Art gab einiges der in den 1880er Jahren †, um altdeutsche Reproduktionen verdiente Redakteur und Verleger Dr. Alois Huttler in Augsburg heraus. So reich die Literatur über Miniaturmalerei an sich ist, so ist doch dieselbe in Bezug auf diese livres d'heures noch nahe beisammen. Da sie bloß der Privatandaht dienten, fehlen

sie in den systematischen Arbeiten über die offiziellen liturgischen Bücher; so erwähnt Bäumler in seiner Geschichte des Breviers (Freiburg bei Herber, 1885) ihrer gar nicht. Einiges ist in der vortrefflichen Abhandlung von Karl Wielow über „das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.“, welches im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses“ XX (1899), S. 30 ff., 101 ff. zu finden ist, welches indes kein livre d'heures im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Dieses Maximiliansche Gebetbuch ganz eigener Art hatte seinerzeit Schönsperger in Augsburg mit aller Erlesenheit seiner Typenkunst für den genannten Fürsten im Jahre 1514 hergestellt. Die einzelnen Exemplare desselben wurden durch die erfindungsreiche und gewandte Hand Dürers und Cranachs (in der Münchener Bibliothek) sowie durch Hans Baldung Grien (Bibliothek von Besançon) mit den mannigfaltigsten Randverzierungen in Federzeichnung ausgestattet. Die einzige uns bekannt gewordene instructive Abhandlung über diesen Zweig der Miniaturkunst findet sich im „Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen“ V (1884, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, S. 128—145) und VI (1885, S. 22—38): „Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts von W. v. Seidlitz“ (s. übrigens auch: „Ein Augsburger Wiegenbruder — Erhard Nattoldt —“ von Beck im „D.-M.“ IV, 1886, Nr. 7/8). Kürzlich hat der bekannte Kunstschriftsteller P. Stephan Weissel, S. J., in der „Zeitschr. f. christl. Kunst“ von Dr. A. Schmittgen, XVIII (1905), Heft 2 und 3, S. 33—70 und 65—70, eine Arbeit über „Das Gebetbuch des Fürsten zu Salm-Salm in Anholt“, mit Abbildungen von acht Miniaturen, veröffentlicht und damit das Augenmerk wieder auf diesen Zweig der Miniaturmalerei gelenkt.

Diese »livres d'heures« wurden, wenn sie auch schon der Zeit vor der Buchdruckerkunst angehören, auch nach derselben im Drucke hergestellt und die Verzierungen, bezw. Illustrationen (Bignetten, Ränder und Figürliches) meist in Metallschnitt, weniger in Holzschnitt gegeben, welche dann nicht selten mit der Hand aufgemalt wurden. Im ersten Augenblick

machte sich aber die neue Kunst noch nicht an die Gebetbücherfabrikation und es kamen auch nach ihrer Erfindung immer noch geschriebene, bezw. miniaturierte livres zc. vor. In Frankreich bemächtigte sich die Buchdruckerkunst frühe und zuerst dieser daselbst auch hauptsächlich eingeführten livres d'heures zur Herstellung. Seidlich, auf welchen wir bezüglich des näheren in dieser Richtung verweisen, führt als das wohl erste gedruckte Offizium ein in Venedig bei dem Franzosen Nic. Zenson im Jahre 1474 in 32^o erschienenen und dann noch einige weitere, aber alle noch ohne Illustrationen, an. Die ersten mit Abbildungen datieren aus Frankreich vom Jahre 1487 an und sind von den Verlegern Antoine Vêrard und Simon Vostre, dann später von de Marnef, Guillaume Eustace, Gillet Remacle u. a. Die Drucker waren Phil. Pigouchet, Guillaume Anabat und namentlich — der produktivsten einer — Thileman Kerver. Derselbe, der zuerst für Eustace und Remacle arbeitete, scheint sich um das Jahr 1501 selbständig gemacht zu haben. Er war auch der erste, der für den Druck seiner livres d'heures lateinische Lettern, im Gegen-
satz zu den bis dahin allein üblichen gotischen anwandte, im übrigen aber möglichst lange an der „antifischen Weise“ festhielt. In eine seiner — allerdings späteren — Ausgaben, nämlich in die »Livres d'heures à l'usage de Rouen (horae in laudem B. Virginis Mariae in usum Rouen) par Thileman Kerver imprimeur et libraire iuré de l'université de Paris, 1524, gr. 8^o, avec. fig.« hatten wir Gelegenheit, kürzere Zeit Einsicht zu nehmen. Auch diesem Andachtsbuche gehen nun besagte Gesundheits- und Verhaltensmaßregeln voraus, die so interessant sind, daß sie eine Wiederveröffentlichung bei der ungemeinen Seltenheit des Originals verdienen. Die Verzierungen des Almanachs, der die beschriebenen heures (horae) mit allerlei lustigen Arabesken und Schnörkelwerk, in denen Phantasie und Laune des Künstlers sich mannigfaltig entwickeln, schmückt, beziehen sich auf all die gegebenen Verhaltensmaßregeln im menschlichen Leben. Die Holzschnitte sind äußerst sauber, ja vortrefflich gearbeitet, und unterhalten von

der ersten Hora an anhaltend bis zum letzten Gebet gegen die Pest unter Fürsprache des hl. Rochus, der abgebildet ist, ein ihn haltender Engel neben ihm.

Januar.

In Jano claris calidisque cibis potiaris,
Atque decens potus post fercula sit tibi notus.
Sedit enim medo tunc potus uti bene credo.
Balnea tute intres et venam scindere cures.

Februar.

Nascitur occulta febris Februario multa,
Potibus et escis si caute minuere velis.
Tunc cave frigora de pollice funde cruorem,
Suge favum mellis pectore morbos curavit.

März.

Martius humores gignit variosque dolores.
Sume cibum pure cocturas si placet, ure.
Balnea sunt sana: sed que superflua vana.
Vena nec abdenda: nec potio sit tribuenda.

April.

Hic probat in vere vires Aprilis habere.
Cuncta renascuntur: pori tunc aperiuntur.
In quo scalpescit corpus sanguis quoque crescit;
Ergo solvatur venter; cruor imminuatur.

Mai.

Maiο secure laxare sit tibi cure,
Scindatur vena: sed balnea dentur amena
Cum calidis rebus sit fercula seu speciebus,
Potibus adstricta sit salvia cum benedicta.

Junius.

In Junio gentes peturbat medo bibentes,
Atque novellarum fuge potus cerecisiarum.
Ne noceat colera valet hic refectio vera.
Lactuce frondes ede: ieiunus bibe fontes.

Julius.

Qui vult solamen Julio probat hic medicamen,
Venam non scindat: nec ventrem potio sedat.
Somnum compescat: et balnea cuncta pavescat.
Prodest recens unda: allium cum salvia munda.

August.

Quisquis in Augusto vivat, medicamine iusto.
Karo dormitet: coitum estum quoque vitet,
Balnea non curet: nec multum comestio duret.
Nemo laxari debet, vel flebotomari.¹⁾

September.

Fructus maturi Septembris sunt valituri,
Et pira cum vino: panis cum lacte caprino.
Aqua de urtica tibi potio sertur amica.
Tunc venam pandas: species cum semine mandas.

Oktober.

October vina prebet cum carne ferina:
Nec non ancina caro tunc valet et volucrina,
Quamvis sit sana: tamen est repletio vana.
Quantum vis comede: sed non precordia lede.

November.

Hoc tibi scire datur quod reuma Novembri
curatur.
Quaeque nociva vita tua sint preciosa dicta.

¹⁾ Flebotomare, fleubotomare, phlebotomare
= venam incidere (Dufresne, Glossarium, III p. 547 und 550).

Balnea cum venere tunc nullum constat habere.
Potio sit sana, atque minutio bona.

Dezember.

Sane sunt membris calide res mense Decembris.
Frigus vitetur: capitalis vena secetur.
Lotio sit sana: sed vasis potio cara.
Sit trepidus potus frigore contrario totus.
(Schluß folgt.)

Neue Altarwerke

im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart.

Von Max Bach in Stuttgart.

In der K. Altertümersammlung sind in letzter Zeit eine ganze Reihe Altarschreine zur Aufstellung gelangt, welche teils neu angekauft, teils dem Magazin entnommen wurden, wo sie seit Jahren im Verborgenen ruhten, da sie wegen ihres vielfach ruinösen Zustandes nicht ausgestellt werden konnten. Die Direktion der Altertümersammlung hat nun durch ihre bewährten Kräfte, die Herren Witscher junior und Maler Wennagel, diese verborgenen Schätze, soweit tunlich, restaurieren und wiederherstellen lassen.

Betritt man den sogenannten Kirchenaal (Queraal im linken Flügel des Gebäudes), so tritt uns zunächst der Altar von Althausen, O. Mergentheim, entgegen. Ein reichhaltiges Werk vom Jahre 1506. Im Schrein stehen drei Heilige, deren Attribute fehlen und daher schwer bestimmt werden können. In der Mitte ein bärtiger Mann mit Buch, vielleicht Johannes, zu den Seiten je ein weiblicher und männlicher Heiliger, letzterer eine Mütze in der Hand haltend (Kosmas?). Auf den Flügeln sieht man links den hl. Martin mit dem vor ihm knienden Bettler, rechts: Bischof mit Buch. Außen links: Katharina und Bartholomäus, rechts: Erasmus und Sebastian. An den Seiten des Schreines sind auf unbeweglichen Flügeln noch der hl. Leonhard und der hl. Kosmas? gemalt. In der Predella sieht man in Brustbildern: Maria mit Kind, zu den Seiten die Heiligen Barbara und Dorothea. Auf den Flügeln ist außen Christus mit den zwölf Aposteln gemalt, innen die vier Evangelisten mit ihren Attributen. Unten auf der Leiste die Jahreszahl 1506. Die Schnitzerei ist gut, die Gemälde handwerksmäßig.

Ein zweites Werk, der Altar von Mistlau, O. M. Gerabronn, ist durch eine Beschreibung im Jahrgang 1859 der Zeitschrift „Württembergisch Franken“ schon früher bekannt worden. Die Kirche ist dem hl. Nikolaus geweiht, daher auch der Altar dem Heiligen und seiner Legende gewidmet ist. Im Schrein stehen die Figuren des hl. Nikolaus und hl. Megdinus und ein Bischof mit einem zweistörmigen Kirchenmodell. Auf den Flügeln rechts erscheint ein heiliger König mit Becher und Scepter, links der hl. Martin mit dem Bettler, außen ist die Legende gemalt, wie die drei Jungfrauen im Bette liegend durch den hl. Nikolaus von ihrem aus Not betretenen Lasterwege befreit werden, indem er unbemerkt, durch das Fenster, goldene Kugeln auf das Bett wirft. Unter dieser Scene kniet der Vater der Mädchen, trauernd über das Schicksal seiner Kinder; rechts sieht man auf die Straße einer Stadt mit Ziehbrunnen, ein anmutiges perspektivisches Bild. In der Predella stehen die Büsten dreier weiblicher Heiligen, welche auf der Brust Einschnitte für Reliquien haben. Auf den Schiebdeckeln ist Christus als Schmerzensmann und die mater dolorosa gemalt, an den Seiten Engel mit den Marterwerkzeugen.

Ein weiteres originelles Altarwerk ist der Altar von Haslach bei Herrenberg, in der Literatur bis jetzt nirgends erwähnt. Im Schrein Maria mit dem Kind, zu den Seiten die Heiligen Jakobus und Nikolaus. Unten die Schrift mit Bezugnahme auf die Darstellung der Verkündigung an den Außenflügeln: Ave gracia plena Dominus tecum 1493; die Flügel zeigen innen die Heiligen Johannes den Täufer und Barbara, Katharina und den Antonius den Eremiten mit Glocke und Schwein. Auf der Rückseite ist das jüngste Gericht gemalt; ein Engel bläst die Posaune, auf einem Schriftband steht: „es sind verurteilt ewiglich.“ Oben Christus auf der Weltkugel, zu den Seiten Maria und Johannes. Unten rechts ziehen zwei Teufel die Verurteilten in die Hölle, links die Seligen, von welchen eine dorthin sich verirrt Seele vom Teufel mit einem Haken abgezerrt wird.

Ein sehr schönes, kleines Altärchen aus

der Mitte des 15. Jahrhunderts stammt aus dem hällischen Dorfe *Nieden*. Im Kasten sieht man in der Mitte die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige und links die Vermählung der Maria in kleinen plastischen Figuren. Originell ist die Felsenlandschaft bei der mittleren Scene; die durchweg vergoldeten Felsen tragen kleine Burgen auf der Spitze, der Stall ist in den Felsen gebaut, aus welchem durch zwei Oeffnungen Kinder hervorschauen. Trefflich ist die durchweg vergoldete Architektur der Balbachine, der mittlere Teil ist erhöht, unter ihm sehen wir Gott Vater mit der Weltkugel auf die Scene herabschauend. Auf den Flügeln ist Mariä Tempelgang und die Darstellung Christi im Tempel von einem handwerksmäßigen Künstler gemalt, außen die Verkündigung auf rotem Grund. Reizvoll sind die kleinen Figürchen an den oberen Flügeln, sie stellen Christus mit der Weltkugel und Maria dar, außen die Heiligen Katharina und Barbara. Der Stil des Altars stimmt mit der Erbauungszeit der Kirche überein, welche 1436 begonnen und ca. 1450 vollendet wurde. Der Altar soll früher links vom Chorbogen an der Wand gestanden haben und wurde dann später in den Chor versetzt, welcher jetzt noch den 33 Fuß hohen Hochaltar, der Jungfrau Maria geweiht, enthält.

Ein Altar aus Schnait im Remstal zeigt in der Mitte die schönen Schnitzfiguren Maria, zu den Seiten Gott Vater und Christus, welche ihr eine Krone aufsetzen; darunter die Schrift: Sancta Maria de genitrix, ora pro nobis Deum. Auf den Flügeln gemalt die Heiligen Bartholomäus und Martin, Konrad und Jakobus, außen die Heiligen Dionysius und Gervatius, würdige Gestalten der spätgotischen schwäbischen Schule.

Von hohem Interesse sind die Reste eines Flügelaltars von Unterlimburg bei Hall von 1491: Maria mit dem Kind von Engeln gekrönt unter einer Schar von Heiligen, die sämtlich durch ihre Attribute kenntlich gemacht sind. Die oberen Bilder zeigen die Heimsuchung und Krönung Mariä, auf der Rückseite die Heiligen Georg und Ulrich. Vielleicht gehören die Gemälde zu dem jetzt noch in der Kirche

St. Urban vorhandenen, seiner Flügel beraubten Hochaltar.

Ein Altärchen aus Tullau von circa 1520 zeigt Maria mit dem Kind, zu den Seiten zwei weibliche gekrönte Heilige, oben die Verkündigung. Auf den Flügeln innen: Heimsuchung und Geburt, Beschneidung und Anbetung der Weisen; außen: Christus als Schmerzensmann und die mater dolorosa. Aus derselben Kirche stammt ein kleines Eckaltärchen mit den Holzfiguren der Heiligen Wolfgang und Nikolaus, auf den Flügeln die vier Evangelisten, außen die bekannten Symbole in dekorativer Form.

Ein mit den Namen des Meisters Hans Syrer (Syrer) und der Jahreszahl 1521 bezeichnetes Werk ist von besonderem Interesse. Der Altar stammt von Ohmenhausen, Ob. Neutlingen, und ist unten überdies noch mit dem Reichsadler und den beiden Neutlinger Schilden bemalt. Im Schrein stehen die sehr anmutigen Figuren der hl. Maria mit dem Kind und die Heiligen Andreas und Nikolaus. Auf den Flügeln innen, rechts Margareta mit dem Drachen und die hl. Dorothea, außen ein Heiliger im Priestergewand mit Schwert und Buch, die andere Seite ist zerstört.

Ein Altärchen aus Großaltdorf, Ob. Gaildorf, enthält im Schrein Maria mit Kind in Strahlenglorie, auf den Flügeln Margareta und Johannes den Evangelisten, außen der englische Gruß. Sehr gute Schnitzfiguren enthält ein kleines Altärchen aus Roßwag, Ob. Baihingen, die Heiligen Brenz, Veit und den hl. Burkhard?

Auch aus Brannsbach, Ob. Künzelsau, ist ein kleines Altärchen vorhanden, welches im Schrein zwei Bischofsfiguren und den hl. Georg enthält, auf den Flügeln in Relief Katharina und Barbara, außen je ein Bischof mit Buch. Schließlich sei noch ein kleines Altärchen aus Wernerberg bei Freudenstadt erwähnt, aus der ehemals Paulusschen Sammlung stammend, enthaltend zwei noch frühe Holzfiguren. Eine Predella, Christus mit den zwölf Aposteln in dramatischer Komposition, vielleicht Ulmer Schule, stammt aus der Kirche zu Ehningen, Ob. Böblingen. Sie wird schon in Heideloffs „Kunst des

Mittelalters in Schwaben“ erwähnt. Ein anderes, ebenfalls dorthier stammendes Triptychon mit der Auferstehung Christi von hohem Kunstwert, ist in die K. Staats- gelangt.

Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch die früher schon vorhandenen Altarwerke der Sammlung. Es sind das die Altarschreine aus Talheim, M. Kottenburg, Stetten im Remstal, Lichtenstern, M. Weinsberg, Hausen oberhalb Ulm (Bayern) und das große aus der Stiftskirche zu Herrenberg stammende Werk von Jörg Rathgeb aus Gmünd vom Jahr 1519.

Der jetzt durch die verschiedenen neuen Erwerbungen sehr eng gewordene Raum im Kirchenaal sowohl als auch in anderen Abteilungen des Museums und das spärliche Licht, das dort eindringt, läßt den Wunsch immer mehr rechtfertigen, es möchte baldmöglichst ein Neubau für die Sammlungen geschaffen werden, welche seit 1886 in diesem provisorischen Lokal untergebracht und jetzt an der Grenze ihrer möglichen Erweiterung angelangt sind.

Brunnen in den Kirchen.

Von Stefan Reiter in Bollmaringen.

Der Artikel in Nr. 4 des „Archivs“ über alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen spricht sich am Schluß dahin aus: „Alte Brunnen innerhalb der Kirchen sind selten. Wo ein solcher Brunnen vorhanden war, handelte es sich entweder um eine heilige Quelle, oder war auf dem Platz der Kirche eine Quelle vorhanden, oder wurde ein Brunnen errichtet, um das für den Gottesdienst nötige Wasser zur Hand zu haben. Der berühmteste Brunnen ist der Ziehbrunnen im Dom zu Regensburg. . .“

Hierzu möchten wir einige kurze Bemerkungen machen.

Es gibt immerhin mehrere Kirchen, in welchen sich Brunnen befanden oder befanden. Beispielsweise nennen wir die Kunibertuskirche in Köln, die Kirche St. Stephan in Straßburg (Krypta), das Münster in Straßburg, die Klosterkirche in St. Gallen, den Dom zu Speier (Krypta) u. s. w. Der Brunnen zu Speier führt den Namen rauschender

Becher, womit ein Bachbrunnen (Becher von Bach, Bächlein?) bezeichnet werden soll?

In unserem Lande sind oder waren Brunnen beziehungsweise Quellen in den Kirchen zu Heiligenbrunn, M. Oberndorf, Heiligenbrunn, M. Horb, Heilbrunn (Kilianskirche), Rottweil (Kapellkirche), in der Gangolskapelle zu Wolpertswende und in der Marienkirche zu Eßlingen (verborgen unter den Fliesen in der nordwestlichen Ecke), ferner in Weibingen, M. Nagold, Binseln (Oberndorf), Brettach (Neckarsulm), Hegnach (Waiblingen).

Die Frage nach der Bedeutung der genannten Wasser wird von Fall zu Fall gelöst werden müssen. Wir möchten nur auf die Tatsache hinweisen, daß Brunnen sich vielfach in oder bei Marienkirchen finden. Es bleibe dahingestellt, ob und inwieweit in dieser Tatsache noch ein Kult der Brunnenfrau Holda nachdunkeln mag, für uns steht das unzweifelhaft fest, daß manche Brunnen oder Quellen zu Maria in eine andere Beziehung gebracht werden müssen. In der mittelalterlichen Literatur wird Maria gepriesen als der verschlossene Brunnen (Cant. 4. 12), als Brunnen lebendiger Wasser, als Quelle des Lebens, als Brunnen aller Güte, als ein Wunderaquadukt, welcher der Stadt Gottes die kostbarsten Quellen aus den höchsten Bergen, selbst aus den Himmels Höhen vermittelt. Diese Sprache soll nun durch die Brunnenquellen zu den Gläubigen dringen, der rauschende Becher soll es durch die heiligen Räume rauschen. Von Maria gelten die Worte: „Wer mich findet, findet das Leben, und schöpft das Heil aus dem Herrn.“

Kümmernisbild in Kentheim?

Von Stefan Reiter.

Wir haben bei Beschreibung des Kirchleins von Kentheim („Archiv“ Nr. 1 vom Jahre 1904) die Vermutung ausgesprochen, daß die gekreuzigte Figur auf der Südseite des Chores ein Kümmernisbild sein könnte. Inzwischen sind wir mehr und mehr von dieser Vermutung abgekommen und neigen zu der Annahme, daß das fragliche Bild doch am Ende die hl. Katherina darstellen solle, deren Martyrium eben an der genannten Stelle zur An-

schönung gebracht wird. Wir haben nämlich die Beobachtung gemacht, daß bei bildlichen Darstellungen aus dem Mittelalter heilige Märtyrer oder Märtyrinnen öfters als an eine Art Kreuz angebunden oder angeheftet erscheinen. So ist z. B. das Martyrium der hl. Katharina in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Seitenschiffsfenster des Münsters zu Freiburg in ähnlicher Weise abgebildet wie in Kentheim. Die gekrönte Heilige hat den Oberleib entbloßt; ihre Hände sind mit Stricken angebunden. Rechts vom Kreuze sind zwei Figuren, von welchen die gekrönte einen drohenden Gestus macht, während die Figur auf der linken Seite die Rechte zum Schläge erhoben hat (Zeitschrift „Schaninsland“ Jahrg. 1902 S. 120).

Beck. Das Messpult (Mißalpult).

In der vom 20.—27. Oktober v. J. zur Versteigerung gebrachten berühmten Sammlung der Gebrüder Bourgeois zu Köln, bezw. in dem von dem Kunstanktionsinstitut der Gebr. J. M. Heberle (S. Lemperg's Söhne) ausgegebenen Prachtkatalog (Köln a. Rh. 1904. Druck von M. Dumont-Schauberg) erregte unter den „Antiquitäten“ ein 6,5 cm hohes, 31 cm langes, 27,3 cm breites silbernes Messpültchen mit Ziselierung und Vergoldung das besondere Interesse des kunstliebenden Publikums, welchem der Kat. (S. 88/89) folgende Beschreibung leider ohne Beigabe einer Abbildung widmet: „Vier an den Enden angebrachte Füße in Form doppelter Löwenpranken tragen den profilierten Sockel der Leihung. Um diese zieht sich friesförmig eine edelstilisierte, schwungvolle Wellenranke. Darin auf der Vorderfläche ein Wappenschild in Grubenemmel; 2 Rosetten im oberen Felde auf weißem, im unteren auf rotem Grunde. Den Rahmen überragt ein Zinnenkranz. Die zur Aufnahme des Buches bestimmte, aufstellbare Platte zeigt im Flachrelief ausgeschnitten eine Krönung der Maria: auf gotischer Bant sitzt links Maria, der ein fliegender Engel die Krone aufsetzt, rechts Christus, sie segnend. Die Darstellung ist unter einen doppelten, dreigeteilten Bogen postiert, dessen Zwickeln Bierpässe; unter der Darstellung her zieht sich ein Fries mit durchbrochenen Bierpässen, in denen kreuzförmige Rosetten sind.“ Dieses aus einer alten belgischen Familie stammende, dann in den 1880er Jahren in die Alb. v. Oppenheim'sche Sammlung in Köln übergegangene, und zuletzt wieder an Bourgeois zurückgelangte Paradedstück hat bereits eine ganze Geschichte beziehungsweise Literatur hinter sich. Nachdem ihm der bekannte Kölner Kunstkenner, Domherr Dr. Alex. Schnütgen in den „Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland“, 84. Band, Bonn bei Ab. Marcus 1887, S. 127—177 eine eigene Abhandlung: „Ein silbernes Messpult des 13. Jahrhunderts“ mit

einer sehr schätzbaren Einleitung über die verschiedenen kirchlichen Kultformen des Mittelalters, nämlich über bewegliche und unbewegliche Lesepulte und eigentliche Messpulte nebst Abbildung auf Tafel V noch ohne Zweifel an seiner Echtheit gewidmet, nachdem es bei Rohault de Fleury, La Messe, VI Vol. Pl. 193, Paris 1888 als „Denkmal von unvergleichlichem Reichtum und größter Eleganz“ gepriesen wird, nachdem es noch 1888 auf der Ausstellung in Brüssel gepirngt (Neuens Kat., 1888, Pabst, Kunstgewerbebl.), sollte der hintere Bote nur zu bald hintendren kommen. In einem Artikel: „Ge-fälschte Kunstwerke“ (von Weisell?) in den „Stimmen aus Maria-Laach“, 59. Bd., Jahrg. 1896, S. 280 wurde das famose Messpültchen geradezu direkt für falsch erklärt. „Der Goldschmied, welcher es verfertigte, war ohne Zweifel ein guter Arbeiter, aber kein ebenso geschickter Fälscher.“ Und — auf der i. J. 1902 zu Düsseldorf stattgehabten Ausstellung galt die Fälschung unter den Sachverständigen für ausgemacht, auch der das „Kunstwerk“ betreffende Passus im Ausstellungs-kat. ließ sehr zwischen den Zeilen lesen. Das tat aber alles dem Pultchen keinen Eintrag. Dasselbe, welches nach dem Ausspruch eines erprobten Sachmannes einen Wert von nur etwa 4000 M. hat, wurde um den riesigen Preis, den höchsten, der bei dieser Versteigerung für „Antiquitäten“ erzielten, von 48500 M. durch den Pariser Antiquitätenhändler J. Seligmann ersteigert. So wäre denn das Prachtstück glücklich wieder im Kunsthandel und nach der ihm gewordenen Degradation wieder glänzend rehabilitiert. Welchen Preis wird dereinst der Liebhaber, den es findet, dafür anlegen, wenn ein Händler eine solche Summe dafür zahlt? Auch der „Kunstmarkt“ ließ sich durch den kolossalen Preis in seinem Urteil nicht beirren und meldet in seinem Auktionsbericht etwas einsilbig: „Kult Nr. 433, ein vielbesprochenes Werk frühgotischen Stils, das bei seinem ersten Auftauchen im Kunsthandel vor 15—20 Jahren allgemein bewundert und mehrfach publiziert wurde. Später wurde es mit kritischeren Augen angesehen und in den letzten Jahren war das Vertrauen zu seiner Ursprünglichkeit sehr geschwunden.“ Und — auch trotz des fabelhaften Preises wird es — wie die „Laacher Stimmen“, 68. Bd., 1905, S. 126 in einer Notiz „zum Kap. Antiquitätenhandel“ mit Recht meinen — immer noch „Leute genug geben, die in ihren Zweifeln so verstockt sind, daß sie nach wie vor nicht geneigt sind, sich zu belehren und belehren zu lassen.“

Annoncen.

Kunststickerei-Geschäft

alt renommirt; vorzügl. und große Kundschaft, ist krankheitshalber sofort zu verkaufen. Zur Uebernahme sind ca. 6—7000 Mark erforderlich. Käufer wird eingearbeitet. Branche- und Fachkenntnisse sind nötig. Gefl. Anfragen, aber nicht anonyme erbeten unter **L. S. 1857 postlagernd Elm a. D.**

Stuttgart, Buchdruckerei der All.-Gef. „Deutscher Volkskath.“



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Alber in Ravensburg.

Nr. 9. Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne Bestellsgeb. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.** Friedrich Alber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Kirchlich oder modern?

Von E. D.

Dieses ist die Losung, die jedem Künstler zugerufen wird, der, die Akademie verlassend, sich nach Aufträgen auf religiösem Gebiete umsehen will. Was soll der Gefragte darauf antworten, solange ein jeder unter „kirchlich“ und „modern“ etwas anderes versteht? Es liegt eine sonderbare Logik in diesem Entweder-oder. Ist denn kirchlich ohne weiteres identisch mit archaisierend, und ist modern in jeder Hinsicht gleichbedeutend mit — sagen wir: emanzipiert? Die allzu ausschließliche Retrospektive der religiösen Kunstentwicklung in der Zeit, in der wir aufgewachsen sind, hat unser Urteil gegen alles Ungewohnte hart und einseitig gemacht. Der frische Zug, der seit einem Jahrzehnt durch die Reihen auch der katholischen Künstler geht, wird in vielen Kreisen mit Mißtrauen aufgenommen. Noch nie, seitdem Kunstästhetik getrieben wird, sind von berufenen und unberufenen Kritikern mit solcher Freigebigkeit die Prädikate „unkirchlich“, „anstoßig“, „der Tradition widersprechend“ ausgeteilt worden, wie heutzutage, ohne daß man bedenkt, wie weh man dadurch dem Künstler tut, der sein bestes Können und seine wärmste Liebe in seine Schöpfung hineingelegt hat. Waren nicht ein Giotto, ein Dürer und gar ein Michel Angelo für ihre Zeit „moderner“, d. h. souveräner gegenüber der hergebrachten Geschmacksrichtung und Formensprache, als unsere modernsten religiösen Maler? Ich möchte das Geschrei vieler hören (von der Approbations-

gewalt des berufenen kirchlichen Lehramts gegenüber religiösen Darstellungen soll hier natürlich nicht die Rede sein), wenn uns heute wieder ein Dürer oder Michel Angelo an Genie und Eigenart erstünde; ich fürchte, er würde beim ersten Schritt über die Schranken des Althergebrachten hinaus totgeschlagen werden. Wie die Zeiten und Völker nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Kunst ihre besondere Ausdrucksweise haben, so auch der einzelne Mensch, und je lebendiger und selbständiger der Geist ist, desto ausgeprägter und ungewohnter wird in der Regel auch der persönliche Stil sein. Mögen noch so viele dieselbe Idee darstellen wollen, so wird doch ihre Wiedergabe verschieden sein; der eine wird auf diese, der andere auf jene Seite mehr Nachdruck legen, der eine, je nach seiner Individualität, eine vornehm-gewählte, der andere eine nüchterne Form wählen. Wenn dann mitunter etwas Seltsames zu Tage tritt oder wenn objektiv die Darstellung als unpassend oder verfehlt bezeichnet werden muß, so ist diese doch nicht ohne weiteres ein Verbrechen der Kezerei, sondern höchstens ein Taktfehler, der sich verzeihen und verbessern läßt. Läßt sich nicht auch mancher Prediger oder Literat eben durch das Feuer, das in ihm brennt, und durch das Bestreben, sich deutlich auszudrücken, in einen oder anderen Falle zu Ausdrücken hinreißen, die nicht nachahmenswert sind? Würde er es sich gefallen lassen, deswegen in Banisch und Vogen als „unkorrekt“, „roh“ oder „anstoßig“ abgetan zu werden? Was du nicht willst, daß man dir tu', das füg' auch keinem

— Künstler zu! Daß Maler und Bildhauer, die jeden religiösen Glauben über Bord geworfen haben, selten etwas anderes als religiöse Zerrbilder fertig bringen, und daß Protestanten, seien sie nun orthodox oder liberal, in ihren Schöpfungen ihre besondere Anschauungsweise wieder spiegeln lassen, ist verständlich; aber ebenso nahelegend sollte der andere Schluß sein, daß Künstler, die nicht nur dem Tauffcheine nach katholisch sind, sondern auch in ihrer Religion leben und sie lieben, Männer, denen die heiligen Gestalten auch persönlich heilig sind, und die hinreichend unterrichtet sind in den einschlägigen dogmatischen, exegetischen und hagiologischen Fragen, nicht leicht das Prädikat „unkirchlich“ verdienen, selbst wenn ihre Darstellungsweise im einzelnen nicht gerade muster-gültig ist. Es liegt in einer solchen Prädizierung mehr Subjektivität und — sagen wir es offen — mehr Lieblosigkeit, als der Kritiker sich bewußt wird. Es ist doch seltsam, daß meist diejenigen, die am engherzigsten sind in der Beurteilung der zeitgenössischen kirchlichen Kunst, einen himmelhohen Enthusiasmus für die eckigsten Formen der Gotik oder die freiesten Kunst-richtungen der Renaissancezeit entwickeln! Die Kunst muß Leben haben, dieses fehlt aber in der unempfindlichen Nachahmung des Alten. Darum soll man auch nicht gleich jeden Tritt neben die Landstraße als Emanzipations- und Sezessionsgelüste beargwöhnen.

Wer sich dazu entschließen will, sich der ausübenden Kunst zu widmen, hat wahrlich, bis er auch nur eine sichere Existenz gegründet hat, einen dornenreichen und gefährvollen Weg zu gehen, und viele sind es, die Schiffbruch leiden. Muß man gerade denjenigen, welche den edelsten Kunstzweig, die *ars sacra*, ergreifen wollen, noch besondere Fußangeln legen, und ist es Aufgabe derer, welche Mäcene sein könnten und sollten, durch eine bitter-schärfste Kritik oder durch Forderungen, die ein Künstlergewissen (denn auch der Künstler hat sein ästhetisches Gewissen, so gut wie der Historiker und Theologe) einfach nicht erfüllen kann, ohne sich wegzuerwerfen, jedes selbständige Leben und frohe Vorwärtstreben zu unterbinden? Was für eine Wirkung muß es auf das Gemüt eines jungen

Künstlers machen, der mit den besten Zeugnissen seiner Lehrer in der Tasche und das Herz mit frohen Hoffnungen geschwellt, den ersten zaghaften Schritt in das gelobte Land seiner Träume macht, wenn ihm gleich bei der ersten Leistung, mit der er in die Öffentlichkeit tritt, wie ein Hornissenschwarm von allen Seiten die Zurufe: „unkirchlich — abstoßend — Unheilscher Realismus — Karikaturen“ u. s. w. an den Kopf fliegen?

Nomina sunt odiosa — ich weiß mehr als eine Persönlichkeit, welche eine Zierde unserer christlichen Künstlerkreise hätte werden können, aber durch eine derartige Behandlung verehelt, sich dem Porträt- oder Genrefach zugewendet hat. Wenn so ein jungen Künstler auch noch ein wenig die Eierchalen der Akademie anhängen, wenn seine Heiligengestalten noch sehr dem Modell ähneln oder noch zuviel „Alt“ verwendet ist — was verschlägt's? Ein Raffael hat auch nicht an einem Tag seinen Höhepunkt erklommen. Es müßte ein eingebildeter Fant sein, der sich die Folgen selbst zuschreiben hätte, wer sich nicht durch eine wohlwollende Kritik von berufener Seite bestimmen ließe, anstößige Ecken abzuschleifen oder irrige Auffassungen zu korrigieren; aber lieblose Verkegung und eigensinnige Vergewaltigung des Künstlergewissens von seiten solcher, die in Kunstfragen ein maßgebendes Urteil gar nicht haben können, aber den Künstler sein Abhängigkeitsverhältnis fühlen lassen, erbittern nur, fördern niemals. Man ist doch auch im gesellschaftlichen Verkehr mit manchem edigen Charakter tolerant und anerkennt hinter abstoßenden Schönheitsfehlern das goldene Herz. Mutatis mutandis gelte dies auch für die Beurteilung der modernen christlichen Kunstentwicklung. Mag dem einzelnen subjektiv die eine oder andere Richtung nicht gerade sympathisch sein, mag er die eine zu weichlich, die andere zu knorrig, die eine zu pompös, die andere hieratisch steif finden, so urteile er darüber, soweit er dazu berufen ist, aber verurteile nicht und strebe nicht danach, päpstlicher zu sein als der Papst, der heute noch einen Michel Angelo an heiligster Stätte des Vatikans duldet. Die katholische Kirche hat noch jederzeit ihrem Namen Ehre gemacht und war überaus

weitzerzig nicht nur in den Lehrmeinungen, sondern auch in der Kunstkritik. Die Kirchen- und Kunstgeschichte lehrt es. Warum soll es heutzutage anders werden und nicht auch für die heutige kirchliche Kunst der Wahlspruch Geltung haben:

In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus charitas?

Beck. Ueber die sogenannten »Livres d'heures«.

(Schluß.)

Diese Monatsregeln gingen dann in die gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf- gekommenen deutschen Kalender (Schreib- kalender) in deutscher Sprache, so z. B. in einen von med. Dr. Joh. Gg. Kern verfaßten, dem Abte des Kl. St. Georgen im Schwarzwald gewidmeten, durch Sebald Mayer zu Dillingen a. D. i. J. 1573 gedruckten, Ephemeriden, über, dessen nach- folgende köstlichen Verse mit den vorstehen- den lateinischen verglichen werden mögen:

Janner.

Iß in dem Janner alle Jar
Warme Speiß, die sey rein und klar,
Kein Bluet sollt du auch von dir lon,
Es ist nit guet in diesem Mon.

Hornung.

Der Hornung gepuert krankheit bald,
Vermeid meth, hier und was sey kalt,
Auch fleuch die selte, das ist gut,
Auff dem Daumen magst laßen Blue.

Merk.

Merk bringt des leibes feuchtigleit,
Er gebirt schmerzen, wee und Layd,
In diesem Monat laß kein bluet,
Schwainßbaden aber ist dir guet.

April.

Der April bringt Glantz daher,
Die Erd thuet sich auff wunderbar,
Er hitzig den Leib und mehrts Bluet.
Zur Aderlaßen ist vast (= sehr) guet.

May.

Laßen im Mayen ist nit schad,
Purgir dich und such Wasserbad,
Iß Speiß bereit mit specerey,
Ab Beneditt trink und Salvey.¹⁾

¹⁾ Salbei war nach der damaligen Medizin gut gegen Schwindel und wirkt erwärmend, stärkend, zerstört böse Feuchtigkeit (Älflüsse). Benedikten- kraut zerteilt die Feuchtigkeit und äußert sich blutreinigend.

Brachmon.

Vorm Meth im Brachmon hüte dich,
Und vor dem neuen Bier rath ich,
Mit öl vnnb effich iß Salat¹⁾,
Schlaß nit zuviel, das ist mein rath.

Heymon.

Wer im Heymon sich will bewaren,
Derselbe soll zuviel trinkens sparen,
Ihm auch kein Ader laßen schlahen
Vnnb dazzu kein Bad anfaßen.

Augstmon.

Im Augstmon meßiglich dich zeuch,
Schlaß wenig und Unkeuschheit fleuch,
Nit laß, maß dich hitziger speiß,
Bad und Arznei fleuch, bist du weiß.

Herbstmon.

Zeitig Frucht im Herbst seind guet,
Sez, pflanz und laß das Bluet,
Gaßmiltch, Käß und Pyren iß,
Der frischen träublin nit vergiß.

Weinmon.

Weinmon gibt wein und wiltpret her,
Gänse, Enten und Vögel mehr,
Dise Ding alle seind gesund zwar,
Doch überiß dich nit gar.

Wintermon.

Meth trinken magst in diesem Mon
Sonig, Ingwer brauchen schon,
Bad und Unkeuschheit meyd
Du wirst sonst lam vor der zeit.

Christmon.

Christmon will warme speiß han.
Zum haupt magst du dir wol lan,
Vor kelt und frost dich wol bewar,
Ab Zimmt²⁾ magst du trinken zwar.

Das Kerverische Unternehmen scheint rentabel gewesen zu sein, denn, nach dem Tode ihres Vatten, welcher, wie in der Druckunterschrift des Buches steht, eigent- lich Jolande de Bonhomme hieß, setzte die Witwe Kerver diesen couranten Artikel fort und ließ erscheinen: „Horae B. Virginis Mariae secundum usum Romanum; C. Calendario Parisiis; Vi- dua Thilemanni Kerver 1531“.

Diese wie die vorige von Panzer nicht gekannte Ausgabe ist durchgängig mit sehr guten Holzschnitten geziert, von welchen einige allegorische Vorstellungen sehr an- sprechen. Auf dem Titelbl. ist ein Mensch abgebildet, dessen Leib offen ist, so daß

¹⁾ Salat soll beruhigend wirken von wegen des in ihm enthaltenen Alkaloides Lactucin.

²⁾ Zimmt, wie auch Ingwer, Salbei &c. wurden damals im Weine sehr häufig genossen.

die Intestina desselben gut zu sehen sind. Diesen sind die sieben Planeten entgegengestellt, welche mit bezeichneten Strichen auf dieselben zugehen: die Sonne auf den Magen (als Hauptsitz der Gesundheit), der Mond aufs Gehirn, Jupiter auf die Leber, Venus auf die Nieren u. s. w. Von den ältesten Zeiten her setzte man ja den Mond mit dem Gehirn in Verbindung und stützte sich dabei auf die Wahrnehmungen an sogenannten Mondschlächtigen, deren Anfälle am heftigsten bei vollem Mondenlicht sind. Darauf deutete schon Plutarch hin. Ariost sagt in seinem „Orlando furioso“ (C. 38. St. 24; 39. St. 57): Was vom menschlichen Verstande davon kommt, sei's wenig oder viel, fliegt dem Monde zu, dort wird's gesammelt und in Fläschchen aufbewahrt, auf denen des Verstands-Eigentümers Name steht. Ein solches Fläschchen mit dem verlorenen Verstande des Paladin Orlando erhielt der Ritter Astolfo von dem Evangelisten Johannes, dasselbe jenem wieder zu bringen. Das Fläschchen wurde dem Rasenden an die Nase gehalten:

Che nel tirar che fece il fiato in suso,
Tuttoil v . . . : maraviglioso esso,
Che ritomo la mente al primier uso,
Ene' suoi bei discorsi l'intelletto
Rivenne piu che mai, lucido, e netto.

Zwischen den Weinen dieser Menschengestalt sitzt ein Narr, der mit seiner Narrensolke spielt; auf den vier Ecken findet sich eine Abbildung der vier Temperamente (zu vgl. auch „Traité d'iconographie chrétienne par X. Barbier de Montault I, „Paris, Louis Vives, lib. éditeur, 1890“, wo es (S. 157) heißt: „Les 4 tempéraments sont personifiés par un homme, accompagné d'un attribut. On les trouve fréquemment représentés dans les livres d'heures gothiques des 15^e et 16^e siècles, entr'autres les Heures d'Angers de Simon Vostre (1502), ou deux vers français les expliquent“. Auf dem zum Januar gehörigen Holzschnitte spielen Kinder mit wohl vom Christkind besicherten Spielzeugen; auf dem Februarblatt sieht man sie in der Schule lernen, wo sie auch gezüchtigt werden. Vogenshügen und Wild erscheinen im März, und im April wandelt das Liebchen mit dem Geliebten

in der neubegründeten Natur. Im Juni werden sie getraut, da im Mai nicht gut freien ist. Im Mai Hochzeit zu machen, war nämlich, im Gegensatz zur heutigen Anschauung, ehemals kein gutes Omen. Bei den Römern wurden in diesem Monat die Tempel geschlossen und keine Heirat in denselben gefeiert, denn es hieß: Maio nubunt mulae, aber es wurde geopfert, um die umherschwebenden Nachtgeister zu besänftigen (Ovid Fasti V. 457, Macrob. Saturnal. lib. I c. 12). Unsere alten Vorfahren, die Alles so gern in Reime brachten, sagten:

Es ist noch Wittwen, noch Jungfern gut
freien

Im Maien, denn es pflegt sie bald zu gereuen,
Sie leben nicht lang, und das Sprüchwort ist
wahr:

Was im Maien freit ist nicht der besten Haar.

(Mussard über Kirchengebräuche und Ceremonien, S. 116: Bachtot, *erreurs populaires* p. 301; Demster, *Antiq. Rom.*, I IV c. 9.) In einem wohl aus Frankreich oder Flandern stammenden, in der kgl. Privatbibliothek zu Turin befindlichen handschriftlichen *Breviarium* mit lateinischen und französischen Gebeten sind ähnliche, die Monate des Kalenders charakterisierende Bilder ausgeführt und voll seiner poetischer Gedanken: sie bestehen stets aus zwei zusammengehörigen Bildern und geben beabsichtigte Gegensätze. So der April und Mai zwei Liebesgeschichten; im April, die eines feinen, wohlgerogenen Paars, das auf dem ersten Bilde sich sittig und zurückhaltend grüßt, auf dem zweiten aber mit verschlungenen Händen dasitzt; im Mai ist der Hergang anderer Art; die Liebenden, bäuerlich gekleidet, küssen sich auf dem ersten und streiten auf dem zweiten Bilde. (Schnaase, *Gesch. der bild. Künste*, herausgegeben von Lübke zc. VIII, S. 288, Düsseldorf, Verlagsbuchhandlung von Jul. Neumann, 1876.) — Doch zurück zu dem Kerversehen „*Horae B. Mariae Virginis!*“ Im Juli sitzen Vater und Mutter unter ihren Kindern. Im August erfreut man sich der Erntefrüchte und zieht im September aus, die Freunde und Verwandten zu besuchen, mit denen man im Oktober an der Tafel sich vergnügt. Der November zeigt uns den Kranken und den Arzt mit der Arznei-

flasche, die indes nicht mehr helfen kann, da im Dezember der Sterbende daliegt, die Kerze in der Hand, beichtend. Die Klagenenden sind um das Sterbebett versammelt, aber ihr Bitten und Flehen um Erhaltung des teuren Lebens ist vergebens:

L'heure est venue, que pour partir
Se houze.

Die 12 Monate sollen nach diesen Darstellungen einen Lebenszyklus bilden, vom 6., 12., 18., 24., 30., 36., 42., 48., 54., 60., 66. bis zum 72. Jahre des Lebensalters. — Neben den hauptsächlichsten Vorgebeheiten aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi sind auch die Verstorbenen, die Qualen des Fegefeuers u. a. durch Holzschnitte versinnlicht. — Von den in Versen gebrachten Anrathungen und Vorschriften sagen die für den Monat Februar gegebenen:

Piscis habens lunam, noli curare podagram
Aurum debet emi, sponse sponsus sociari.

Für den August aber:

Lunam virgo tenens, uxorem ducere noli.

Alle diese Ratsschläge hängen von den sogenannten Himmelszeichen der Monate sowie von den waltenden Gestirnen ab, und so geht alles gut, wenn man ihnen folgt, wie versichert wird.

Fast gleichzeitig erschien zu Paris, wo, bezw. in Frankreich, die Heimat dieser in Deutschland weniger vorkommenden livres d'heures war, ein solches, bei Banger nicht angeführtes Horenbuch: *Hore divine virginis Mariae, secundum usum Romanum, cum aliis multis; una cum figuris Apocalipsis et destructio Hierusalem, et multis figuris Biblie insertis. Parisiis impressis opera Germani Hardouyn. 1513. 8°*. Vor der Inhaltsanzeige und dem Kalender dieses auf Pergament gedruckten, mit sauber illuminierten Holzschnitten und vergoldeten Initialen zc. ausgestatteten, kostbaren und ungemein seltenen Buches ist ein Skelett abgebildet, unter welchem ein Narr kniet; um dasselbe herum sind die darauf bezüglichen Planeten, wie in der vorangeführten Ausgabe, angebracht; in den Ecken finden sich die Temperamente, und zwar das cholerische durch einen Löwen, das sanguinische durch einen Affen, das phlegmatische durch

ein Lamm und das melancholische durch ein — Schwein (!) repräsentiert. Der Kalender hat weder Bilder noch Verse. Außer den gewöhnlichen Darstellungen aus der Passion, den Psalmen u. dgl. kommen in dem Werke auch versinnlichte Aufforderungen zum Spenden von Seelenmessen, geldern, der Gaben von Geldern zu einem „Seelgeräte“ an die Geistlichkeit und die Messpriester, womit man seiner Seele r a t e n (consulere), das ist helfen will sowie Abbildungen des hl. Michael, Johannes, Petrus, des hl. Sebastian, Claudius, Antonius, der hl. Anna, Katharina, Barbara und Apollonia.

Nächst Frankreich, von welchem Lande entschieden die mächtige Anregung in Bezug auf die Gestaltung der Andachtsbücher ausgegangen, weshalb auch denselben der Name „livres d'heures“ *κατ' ἐξοχήν* geblieben, ist Deutschland dasjenige Land, wo die illustrierten gedruckten Andachtsbücher frühe in Aufnahme, übrigens in selbständiger Weise und Verarbeitung, kamen. Das älteste dieser Art ist das in zahlreichen Ausgaben erschienene „Horologium“ des Fr. Vertolbus (das andächtig Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi, von welchen wir nur eine zu Nürnberg — welche Stadt bald zur Hauptdruckstätte für solche Andachtsbücher wurde — von Fried. Crenschner i. J. 1489, eine weitere im selben Jahr von Ant. Sorg in Augsburg und eine im Jahre 1493 von Konrad Dinkmuth in Ulm gedruckte (letzte in Oktav; der Text mit Zieraten in Holz eingefaßt; Holzschnitte von verschiedener Größe; Signaturen, aber keine Kustoden und Blattzahlen) erwähnen wollen. Vom selben Dinkmuth sind noch zu nennen: „Dye sibem Curss auff ainen / wechlichen tag der wochen ain /. Gedruckt zu Ulm von Conrad Dinkmuth An / no MCCCCXCI (1491), 210 Bl. fl. 8° mit 7 Holzschnitten“ (in Haßlers Buchdrucker-Geschichte Ulms, 1840 bei Stettin, S. 120 ff. nicht aufgeführt). Den hauptsächlichsten Typ für die Andachtsbücher bildet in Deutschland seit 1498 der zuerst in Straßburg i. E. entstandene u. A. auch daselbst von Joh. Grüninger in 16° mit Abbildungen gedruckte Hortulus animae („Wurzgart der Seele“), wovon (nach Haßler a. a. D. S. 122) schon aus dem Jahre 1483

(wohl 1493?) ein Druck Dinkmuths: der Seelen Wurzgart. Gedruckt zu Ulm durch Conrad Dinkmuth. MCCCCLXXXIII. 4^o, vorliegt. Den Höhepunkt dieser Hortulus-Ausgaben bezeichnen die von den Koberger (Anthoni d. Me. und J. und Johs. K. 2c.) mit Holzschnitten veranstalteten, zuerst lateinischen, dann deutschen Drucke von Hans Klein, gen. der „Schwab“, vom J. 1511 ab, welcher bereits vom J. 1478—1529 in Lyon als selbständiger Drucker tätig war. Die Gattung der illustrierten gedruckten Gebetbücher wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Mart. Flach noch vervollkommen und soll die Zeichnung bezw. Illustrierung in denselben nach Wuther und Seidlitz die Hand des Hans Baldung erkennen lassen. Dann kam aber bald die Reformation, welche in vielen Gegenden Deutschlands diesem Gebetbücherverwesen, insbesondere dem Marienkult, ein Ende bereitete. Und auch sonst konnten sich in der Folge diese gedruckten illustrierten Andachtsbücher infolge der nach und nach fast allenthalben eingetretenen Verbilligung der Druckerzeugnisse und infolge der Konkurrenz mit gewöhnlichen Gebetbüchern sowie infolge der Stil- und Geschmacksänderung nicht halten oder sanken zur Handwerksware herab.

Alte Brunnen mit kirchlichen Beziehungen.

Von Theodor Dörrer in Stuttgart.

III.

Im Münster zu Straßburg befand sich gleichfalls ein — jetzt abgebrochener — Ziehbrunnen. Der neunseitige Unterbau erhob sich auf einem durch zwei Stufen erhöhten Sockel. Diesen Unterbau überragte, auf drei Pfeiler gestützt, ein dreiseitiger steinerner Galgen, welcher mit schönem Maßwerk geschmückt war. — Die Zisterzienserklosterkirche in Altenberg bei Köln besaß einen Springbrunnen, der jetzt leider auch abgebrochen ist.

Die Klemenskirche in Werden wurde wegen eines Brunnens, dessen Wasser als wundertätig galt, erbaut, und zu dem die Kranken wallfahrteten, um Genesung zu erreichen. Der Brunnen existiert heute noch im Innern der Kirche.

Verhältnismäßig flüchtig nur berührte die Gotik Italien, das Land der Antike und Renaissance. Was in gotischen Klöstern und Kirchen an Brunnenwerken sich erhalten hat, ist von keinem hervorragenden künstlerischen Wert.

Der Brunnen im Hofe des Kreuzgangs von S. Francesco zu Assisi, der ersten gotischen Kirche in Italien, deren Baumeister ein deutscher Meister namens Jacob gewesen sein soll, zeigt den einfachen gotischen Ziehbrunnen, einen viereckigen, leicht verzierten steinernen Wasserkasten, über dem sich vier Eisenstäbe im Bogen kreuzen. Der gotische Brunnen im Hofe des Kreuzgangs von Santa Croce in Florenz ist einfach, aber vornehm. Das schön profilierte, weite und hohe Becken wird von einem einfachen schmiedeeisernen Aufbau, welcher mit dem Kreuz gekrönt ist, überragt.

Mit dem Auftreten der Renaissance in Italien finden wir auch wieder herrliche Brunnenwerke in Kirchen und Klöstern; so hat Brunellesco 1425 neben der Sakristei von San Lorenzo in Florenz einen sehr schönen Brunnen geschaffen. Auch der Brunnen in der Badia zu Fiesole ist ein Werk Brunellescos. Von Giovanni della Robbia ist der Brunnen der Sakristei von S. Maria Novella in Florenz (1497). Im Hofe des Klosters von S. Spirito in Rom ist ein prächtiger Marmorbrunnen, aus dessen Becken sich ein runder Aufbau erhebt, der von Delphinen umgeben ist und die herrliche, mit Masken geschmückte Marmorschale trägt, aus deren Mitte ein Springbrunnen aus einem Granatapfel aufsteigt. Dieser Brunnen ist jedenfalls ein Werk von Dom. Fontana, welcher auch den Brunnen im Hofe von S. S. Apostoli und den berühmten Mosesbrunnen in Rom geschaffen hat.

Mitten aus dem Grün des Klostersgartens des kleinen Kreuzgangs der Certosa von Pavia schaut ein reizendes Brunnenwerk hervor. Auf einem hübschen Sockel ruht ein schönes Rundbecken, aus dessen Mitte sich die reizende Gruppe eines auf einem Delphin reitenden Knaben erhebt.

Viterbo, das in seinen Mauern noch so manchen schönen alten Brunnen erhalten

hat, besitzt in dem Hofe von Santa Maria ein herrliches Brunnenwerk, wahrscheinlich von Bignola, dem auch die Urheberchaft an dem Brunnen auf der Piazza della Rocca in Viterbo zugeschrieben wird. Ueber dem schön profilierten Becken erhebt sich ein reicher Säulenüberbau, den ein schönes, klassisch reines Gebälk abschließt. Die korinthischen Kapitäle der Säulen sind ganz hervorragende Skulpturwerke. Auch der schöne Brunnen im Hofe der Badia beim Vargello in Florenz ist ein Brunnen mit Säulenüberbau und von reinsten, toskanischer Renaissance.

Diese Brunnen mit Säulenüberbau finden sich vielfach in der Renaissance und im Barock in Italien in Kirchen und Klöstern. Einige besonders schöne dieser Art sind in den Klöstern Monte Cassino und Monte Oliveto.

Auch Brunnen mit schmiedeeisernem Aufbau kommen vor. So der hübsche Ziehbrunnen der Madonna di San Biagio bei Montepulciano und der Brunnen im Kreuzgarten der Certosa di Val d'Ema. Der letztere ist wieder ein Brunnen mit Säulenüberbau, nur ist statt des Gebälks als Abschluß ein kunstvoll gearbeiteter schmiedeeiserner Aufsatz, welcher monstranzartig abschließt, vorhanden. Bei beiden Brunnen zeigt das Becken eine vornehme und bei dem Brunnen der Certosa di Val d'Ema auch reiche ornamentale Behandlung.

Frankreich besitzt ein hervorragendes Brunnenwerk der Renaissance in dem Kartäuserkloster Val de Bénédiction zu Villeneuve-lès-Avignon im Departement Gard. Der Klosterbrunnen befindet sich hier in einem ziemlich geräumigen Brunnenhaus, das in Gestalt eines Rundtempels mit jonischen Pilastern gegliedert ist. Der Brunnen ist unter dem Namen der Fontaine de St. Jean bekannt. Der andere noch bekanntere Renaissancebrunnen Frankreichs, die Fontaine St. Lazare in Autun, steht in keiner irgendwie kirchlichen Beziehung, höchstens daß dieser Brunnen den Namen des hl. Lazarus trägt.

In Deutschland gehört der interessante Ziehbrunnen im Hofe des Domkreuzgangs in Würzburg der Uebergangsperiode von Gotik zu Renaissance an. Auf rundem Sockel erhebt sich der runde Unterbau, über dem sich auf drei Pfeiler-

stützen der steinerne Galgen mit dem Schöpfrad aufbaut. Das Ganze ist mit einem hübschen Schieferdache aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts eingedeckt. — Im allgemeinen hat die Renaissance und das Barock in Klöstern in Deutschland nichts besonders Hervorragendes hinterlassen. Die schönen Zeiten der gotischen Brunnenwerke in ihren Brunnenkapellen waren vorbei. — Aus der Mitte des 18. Jahrhunderts sei noch der Sakristei-brunnen im Stephansdom zu Wien genannt, welcher 1741 von Raffael Donner geschaffen wurde.

Meister Peter von Breisach.

Von Theodor Schön.

Unter den Baumeistern der Reichsstadt Reutlingen nimmt Meister Peter v. Breisach die erste Stelle ein. Die neue Oberamtsbeschreibung Reutlingen weiß von ihm viel zu melden. Nr. I S. 501: Die Apostel in den Baldachinen der Strebepfeiler der Seitenschiffe gehören der Erneuerung dieser Bauteile durch Peter v. Breisach, um das Jahr 1500, an; II. S. 23: Eine teilweise Erneuerung der Strebepfeilerbaldachine an der Marienkirche mit ihren Apostelstatuen fand um 1500 durch den Reutlinger Meister Peter (von Breisach) statt und I. S. 502: Von spätgotischer Bildhauerei sind nur noch zwei, aber hervorragende Werke erhalten: das „Heilige Grab“ und der Taufstein (1499) in der Marienkirche. Vielleicht ist der in Reutlingen um diese Zeit als Steinmetz, Bürger und „Statt-Werckmann“ erscheinende Peter v. Brysach (Breisach) der Verfertiger beider Werke — Peter von Breisach hat ohne Zweifel die oberen Kreuzblumen der Marienkirche gemacht; dieselben verraten den Stil dieser Zeit. Ihm ist auch wohl die Wiederherstellung der Strebepfeiler der Seitenschiffe mit den Aposteln unter den Baldachinen zuzuschreiben. Seine Art ist ähnlich derjenigen der Uracher Meister, Peter von Coblenz und Martin v. Urach. Hat er wirklich das Heilige Grab und den Taufstein in der Marienkirche verfertigt, so hat Reutlingen an ihm einen Meister gehabt, dessen Name leuchtend einzuschreiben ist in die Geschichte der alten Reichs-

stadt. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß Meister Peter v. Breisach den Taufstein und das Heilige Grab geschaffen hat, denn der am 12. Dezember 1474 im Zinsbuch des Klosters Marienberg¹⁾ eingetragene Wagner, der Bildhauer in Neutlingen, ist wohl zu alt, um diese zwei Kunstwerke geschaffen zu haben. Bei Martin Bildhauer, welcher 16. Februar 1489 nach dem Zinsregister des Spitals in Neutlingen²⁾ ein Haus in der Kremergasse besaß, ist Bildhauer wohl Familien- nicht Berufsname. Der 17. April 1497 genannte Melchior Steinmez³⁾ ist, falls bei ihm Steinmez nicht auch Familienname ist, wohl eine Person mit dem 14. Januar 1514 in Freiburg im Breisgau genannten Bildhauer Melcher von Rüdlingen (Neutlingen)⁴⁾ und dem 9. September 1554 genannten Melchior Sattler, Steinmez, Bürger in Neutlingen, welcher an Benedict Gröninger und Conrat Keyser den Maler, Pfleger des Spöhlins Almosen 1 Gulden rheinisch Gült auf nativitas Mariae (8. September) aus 1½ Mannsmahd Baumgarten hinter St. Peter um 20 Gulden verkaufte;⁵⁾ da er 1554 noch lebte, war er 1497 noch sehr jung und jedenfalls zu jung, um 1499 ein solches Meisterwerk, wie es der Taufstein ist, zu schaffen. Es bleibt somit als Verfertiger von Taufstein und Heiligem Grab nur übrig: der Meister Peter v. Breisach, dessen Anwesenheit in Neutlingen sich von 1489 bis 1505 urkundlich belegen läßt. Er war wohl kein geborener Neutlinger, sondern stammte aus der Stadt Alt-Breisach.

Am 16. Februar 1489 wird im Verzeichniß der Zinsen des Spitals in Neutlingen, S. 21, erwähnt: Thomas Krus zinst aus 1 Haus in der Barfüßergassen von Meister Peter v. Brysach Hus über Hanns Hann⁶⁾. Am 19. März 1496 schrieben Bürgermeister und Rath zu Neutlingen an Bürgermeister und Rath zu Eßlingen: unser Werkmeister Peter v. Brysach hat den Kirchenthurn in

unser Stadt, der schadhaft gewesen und zu machen verdingt ist, uffgesetzt. Deshalb wir euer Werkmeisters, des Steinmeß, der sollichen Thurn vor auch gesehen hat, notdurfftig sin, denselben Thurn sambt andern zu besichtigen, ob der dem Verding gleich und nach Notdurfft gemacht sig. Demnach bitten wir euer ersam Weisheit uns denselben euer Werkmeister zuegeschicken und zu bevelhen, uf Montag negst (21. Maerz) herin unser Stadt zu reyen und hierynnen zu halten, das sich gepüren wirdt.¹⁾ Am 20. Februar 1503 verkaufte Peter v. Brysach, der Steinmez, Bürger und Statt-Werkman zu Neutlingen an Peter Ueber, Bürger zu Neutlingen, 1 Pf. Heller Währung Zins auf St. Katharina (25. November) aus seinem Haus, gelegen zu Neutlingen in der Barfüßergassen, oberhalb dem Barfüßerkloster und unterhalb dem Landtag an seinem (Meister Peter's) andern Haus (und ist ein Ort d. h. Eck-Haus gegen den Gäßlen) um 14 rheinische Gulden.

(Schluß folgt.)

Ein alter Kelch.

Von Stefan Reiter in Vollmaringen.

Die Kirche in Wildberg, DN. Nagold, besitzt einen alten gotischen Kelch, welcher aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster Neutin bei Wildberg stammen soll. Die Cuppa ist ganz glatt; ihre Höhe beträgt 8, ihr oberer Durchmesser 11 cm. Auf dem Fuße ist das Bild Mariens mit dem Jesuskinde und das Bild einer Hebtiffin eingraviert, desgleichen die Jahreszahl 1465.

Der Ring über dem Nodus zeigt die Worte: ave maria, der unter ihm das Wort: gratia, der Nodus selbst weist die Buchstaben a. e. i. o. u. auf.

Was sollen diese Buchstaben bedeuten?

Wir haben schon gelesen, daß die Habsburger die Wappendevis a. e. i. o. u. führen, was man also erklärt hat: „Austriacae est, imperare orbi universo“. Es dürfte aber die Devise anders zu erklären und auf die alte Legende bei dem Bilde des hl. Christophorus, welches auch als das Salvatorbild der Zisterzienser des 12. Jahrhunderts betrachtet worden ist, zurückzuführen sein: „ad eus imaginem oculos verte“. Bei unserem Kelche könnte man nun die Buchstaben auf Maria mit dem Jesuskinde beziehen; es dürfte aber auch nicht ausgeschlossen sein, an eine Stifterin oder eine Stiftung aus dem Hause Habsburg zu denken, welches später Nachfolger der Grafen von Hohenberg geworden ist, die um 1252 das Kloster Neutin gestiftet haben.

¹⁾ Stadtarchiv in Eßlingen, Lade 320, Fasc. 449.

¹⁾ Kgl. geh. Haus und Staatsarchiv in Stuttgart.

²⁾ Kirchenpflegearchiv in Neutlingen.

³⁾ Stadtarchiv in Neutlingen, Lade 70, Fasc. 18.

⁴⁾ Oberrhein. Zeitschr., 3 S. 54.

⁵⁾ Kirchenpflegearchiv in Neutlingen.

⁶⁾ Kirchenpflegearchiv in Neutlingen.



Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Nr. 10. Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung 1905.
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Die Eckische Kapelle und die darin aufgedeckten alten Malereien in Mergentheim.

Von Pfarrer Dehmel.

An die dem hl. Johannes dem Täufer geweihte Stadtpfarrkirche zu Mergentheim (1250–1270), in edlem, frühgotischem Stile erbaut und in neuester Zeit gelungen restauriert und durch Maler Loosen schön ausgemalt, ist nördlich die sogenannte Eckische Kapelle angebaut, oder vielmehr — sollte man sagen — ist die Kirche an die (früheste) Kapelle angebaut, da diese viel früher als die Kirche existierte. Wie nämlich Herr Dekan Zeller in Mergentheim mit vieler Mühe und Sachkenntnis aus dem Mergentheimer Archiv eruierte, nimmt die Stadt Mergentheim ihren Ursprung von einem Marienbilde, das ein Schafhirte aus Holz gefertigt haben soll, und welches ungefähr im 8. und 9. Jahrhundert in einer Kapelle aufgestellt war. Diese Kapelle wurde im 9. Jahrhundert von den Hunnen zerstört, aber durch Beiträge frommer Christen wieder aufgebaut. Zu der wieder errichteten Kapelle und dem darin vorhandenen Bilde entstanden bald aus verschiedenen fernen Gegenden große Wallfahrten, welche Veranlassung gaben, daß sich mehrere Menschen in der Nähe dieser Kapelle ansiedelten (Chronik 1160–1170), woraus dann Mergentheim entstand. Im Jahre 1170 übergab einer der Gaugrafen des Taubergrundes, die unter den fränkischen Herzogen standen, die Kapelle dem Stifte Würzburg zu Lehen. Nach Erlöschen des fränki-

schen Herzogtums kam Mergentheim an die Grafen von Hohenlohe.

Da die Wallfahrten zu der berühmten Kapelle mit jedem Jahre zunahmen, wurden von dem Hochmeister des Deutschherrenordens, Heinrich von Hohenlohe, einige Dominikaner von Würzburg im Jahre 1243 hieher berufen, die dann ein eigenes Kloster errichteten und in demselben auf einem besonderen Altare das vorher in der Liebfrauenkapelle aufgestellte Marienbild aufstellten. Wenn auch nicht bestimmt angegeben werden kann, ob im 12. Jahrhundert ein Priester bei der vorerwähnten Kapelle angestellt war, so ist doch gewiß, daß nebst der Kapelle, in welcher das Marienbild aufgestellt war, noch eine andere Kirche hier bestanden hat, und daß im Jahre 1207 die Pfarrei mit vielen Gütern, Gefällen und Patronat vom Grafen Albrecht von Hohenlohe dem Johanniterorden übergeben wurde. Von den Johannitern wurden sechs Priester, wovon einer Pfarrer war, in einem eigenen Hospiz mit Kost, Kleidung und Geld verpflegt.

Die jetzige Pfarrkirche wurde in den Jahren 1250–1273 im frühgotischen Stile erbaut und es mußte schon im Jahre 1282 diese neuerbaute Kirche erweitert werden. Der Umstand nun, daß das nördliche Seitenschiff dieser Stadtpfarrkirche gegen Osten nicht durch eine eigene Mauer, sondern durch die jetzige Sakristeimauer, über welcher die Hochmeisterkapelle aufgebaut ist, abgeschlossen ist, berechtigt wohl zum Schlusse, daß die Stadtpfarrkirche an die alte Kapelle an-

gebaut wurde, und daß in der jetzigen Sakristei der Stadtpfarrkirche ein Teil der ursprünglichen Kapelle erhalten ist. Die jetzige Kapelle wurde im Jahre 1606 von dem Freiherrn von Eck für den Hochmeister Erzherzog Maximilian als Dratorium an der Stadtpfarrkirche erbaut und enthält, wie gesagt, im unteren Teile die Sakristei der Pfarrkirche, und zwar in der Art, daß man von der Türe am Hochaltar über eine Stiege in dieselbe kommen und von dem großen Teile der Kirche in dieselbe hineinschauen konnte. Die obere Abteilung oder die eigentliche Kapelle wird daher die Hochmeisterkapelle, vom Volke das „Hochmeisterstübtle“ genannt; sie hat im Chörlein ein massives Stern-, im Schiff ein solches Keggewölbe, dessen Kämpfergesimse und Quergurt Renaissanceprofile zeigt, und an welchem die Jahreszahl 1607 angebracht ist. Die vier Fenster in der Außenwand haben Fischblasen-Mahwerke, die noch gut erhalten sind. Die Kapelle bildet so schon einen architektonisch interessanten Raum. Das Erbauungsjahr dieser Kapelle, das Jahr 1606, war überhaupt für den deutschen Ritterorden hochbedeutend. In demselben wurde unter dem Hochmeister Erzherzog Maximilian auf dem Generalkapitel zu Mergentheim die Ausfertigung des reformierten Ordensbuches beschlossen, die Annahme des zu Innsbruck neu entworfenen Breviers nach Römischen Ritus genehmigt und ein Bildungsinstitut für Ordenspriester, das Seminarium zu Mergentheim, mit den nötigen Unterhaltungsmitteln in die Wege geleitet. Voigt (Geschichte des deutschen Ritterordens II, 303) schreibt vom Hochmeister Maximilian: „Kaum je war ein Ordensmann mit schöneren Tugenden durchs Leben gegangen, und wer ihn kannte, erkannte in ihm das wahre Musterbild eines tugendreichen, hochbegabten Fürsten. Ein Feind alles dessen, was das Leben befleckt, leuchtete sein Beispiel des sittenstrengsten, reinsten Wandels allen Ordensbrüdern voran.“ Unter solchem Eindruck erbaute ihm daher auch Freiherr von Eck ein so würdiges, schönes Dratorium in der Stadtpfarrkirche.

Dieses Dratorium war aber nicht bloß würdig in der Architektur, sondern es wurde im folgenden Jahre 1607 auch

mit herrlichen Malereien vollständig ausgemalt. Bei Veranlassung der Restauration der Stadtpfarrkirche im vorigen Jahre wurden nämlich in dieser Kapelle Malereien entdeckt, welche sich durch das ganze Kirchlein, die Wände sowohl als die gewölbte Decke hinziehen. Ein großer Teil derselben zeigte sich leider fast vollständig zerstört, ein anderer aber noch so erhalten, daß sich die Darstellungen wenigstens erkennen lassen und nur der größte Teil der Engelsgestalten und drei Kompositionen sind so erhalten, daß sie nicht übermalt zu werden brauchen, sondern daß sie durch sorgfältige Restauration ohne Uebermalung in ihrem ursprünglichen Zustande und zwar sowohl in Komposition als Farbengebung erhalten werden können. Wir wollen die einzelnen Darstellungen, die bisher nicht, oder nicht richtig erkannt wurden, nach ihrem Inhalte so aufzählen, wie sie zusammengehören.

I. An den Wandflächen über den vier Fenstern der Südseite sind je zwei Engel dargestellt, welche gemeinsam eine Kartusche mit gemaltem Edelsteine tragen und von denen jeder ein Attribut in der Rechten hält. Wir finden hier nämlich die Attribute der sieben Haupttugenden. Im Abendlande und zwar zuerst in den Miniaturen, finden wir die Tugenden in Profanifikationen dargestellt und zwar immer in Gestalt von Frauen oder Mädchen; seit dem 13. Jahrhundert kommen sie auch häufig auf Grabdenkmälern vor, um die guten Eigenschaften des Toten zu veranschaulichen. Den ersten Rang unter ihnen nehmen die theologischen Tugenden ein: Glaube, Hoffnung und Liebe. Und diese haben wir auch hier in Symbolen: Der erste Engel trägt ein Kreuz, der zweite einen Anker, die dritte Tugend ist dadurch angegeben, daß sich zwei Engel umarmen. Als weitere Attribute, welche von Engeln getragen werden, sind zu erkennen: die Schlange (Klugheit), die Waage (Gerechtigkeit), ein Gefäß (Mäßigkeit), Köcher (?), Blumenstrauch (?).

II. Die Zwickel der Gewölbe, sowohl diejenigen, welche sich an die Wände des Schiffes anschließen als die im Chörlein, haben ebenfalls Engelsgestalten und zwar 14 oder 15 Engel im ganzen, welche die

Leidenswerkzeuge Christi tragen. Im Mittelalter wurde das Bild des leidenden Heilandes oft mit einer größeren Zahl von Marterwerkzeugen Christi, oft auch mit den Porträts der bei seiner Marter aktiv beteiligten Personen umgeben; man heißt eine solche Darstellung Waffen oder Wappen Christi (*arma Christi, onsheren wapenen*). Die Einführung dieser Bilder hängt mit der Einführung jener Feste zusammen, die zu Ehren einzelner Leidenswerkzeuge Christi, wie z. B. der Dornenkrone, der Lanze und der Nägel u. s. w. seit dem 14. Jahrhundert gefeiert werden. Wir haben nun allerdings hier nicht ein Bild des leidenden Heilandes, wohl aber tragen die Engel viele der Marterwerkzeuge, welche ihn früher umgaben. An den Zwickeln der Gewölbe, welche sich an die Wand anschließen, halten zwei Engel die Dornenkrone, welche dem Heilande aufs Haupt gesetzt war; weiter hält je ein Engel drei Nägel, mit welchen seine Hände und Füße durchbohrt waren, eine Fackel, welche bei seiner Gefangennehmung getragen wurde, einen Geldbeutel, hinweisend auf den Verrat des Judas, das Gewand, über welches das Los geworfen ward, den Speer, mit welchem am Kreuze seine Seite geöffnet wurde. Den Hahn, welcher krächte, als Petrus Christum verleugnet hat, das Schwert, mit welchem Petrus dem Malchus das Ohr abgeschlagen hat, die Inschrift INRI, welche oben am Kreuze angeheftet war, den Purpurmantel, der dem Heiland zum Spotte angelegt war, den Hosenknüttel als Träger des Schwammes, der dem Heiland an das (niedrig zu denkende) Kreuz hinaufgereicht wurde, dann noch andere Attribute, darunter wohl Hammer, Zange u. s. w., welche aber ausgelöscht sind. Die Zwickel im Sternengewölbe des Chörleins haben sechs Engel, welche folgende Leidenswerkzeuge halten: die Säule, an welcher Jesus gezeißelt wurde, die Ruten, mit welchen er geschlagen wurde, die Schlüssel und den Krug, welche dem Pilatus bei der Händewaschung dienten, die Geißel, mit welcher er an der Säule geschlagen wurde und das Kreuz, an welchem er gehangen ist. In einem

viereckigen Gewölbefelde des Schiffes endlich sehen wir noch Veronika mit dem Schweßtuche, welche selbes dem Herrn auf seinem Todesgange darreichte.

III. An den beiden Fensterpfeilern sind zwei Heilige dargestellt, welche noch leicht als die beiden Mitterheiligen St. Georg und St. Michael zu erkennen sind. Sie sind nach Komposition und Farbengebung leicht zu restaurieren.

IV. Die Hauptbilder unserer Kapelle befinden sich in den großen Gewölbefeldern am Plafond des Schiffes, wo wir scenische Darstellungen aus dem Leben Mariens finden. Das Mittelfeld zeigt die Geburt Mariens (nicht Christi Geburt, wie bisher angenommen wurde) und ist vollständig in allen Figuren und auch am besten unter allen Bildern auch in der Farbe erhalten; es wurde früher einmal restauriert und teilweise mit Oelfarben übermalt, aber von tüchtiger Künstlerhand; und es braucht deshalb bloß gereinigt und an einigen lädierten Stellen ausgebessert zu werden. Die Komposition ist eine gewandte, reiche und würdige und hat ausgezeichnet schöne Köpfe. Die Darstellung zeigt die gewöhnliche Auffassung des Mittelalters: die hl. Anna liegt im Bett, während von einer anderen Frau sich ihren Gehilfinnen Vorbereitungen zum Baden des Kindes getroffen werden. Das Bild hat die Umschrift: *Nata recens quantos o quantos anna per umbras emittit claro radios virguncula vultu* (von einem Mergertheimer Philologen also übersetzt: „Welch herrliche Strahlen o Anna entsetzt durch das Dunkel vom leuchtenden Antlitz das neugeborene Mägdlein“). Es ist dies das einzige Bild, welches schon früher sichtbar war, während alle andern Darstellungen wie auch die zahlreichen Engelsgestalten unter der Tünche verborgen lagen.

Im rechtsseitigen Felde von dieser Darstellung findet sich ein neu aufgedecktes Bild, das schon weniger gut erhalten ist, doch noch leicht zu erkennen ist und daher nach Komposition und Farbe eine Herstellung vollständig ermöglicht. Es hat die Darstellung Jesu im Tempel (Fest Mariä Lichtmeß) zum Inhalt und zeigt ebenfalls eine lebhaft aber gute und ikonographisch etwas eigene Kompo-

sition. Der Evangelist Lukas (2, 21—39) berichtet die Darstellung Jesu im Tempel zugleich mit der Beschneidung, beide Ereignisse gleichsam in einem Zuge zusammenfassend. Danach haben vielfach die christlichen Künstler beide Geheimnisse in einer Darstellung gegeben, doch dabei immer mehr die Darstellung im Tempel betont, und die der Beschneidung vielfach ganz weggelassen. Das Fest Mariä Lichtmeß hat einen doppelten liturgischen Charakter, es ist ebenso ein Fest des Herrn als der seligsten Jungfrau, denn es hat zum Inhalt: die freiwillige und aus Demut beobachtete Unterwerfung der heiligen Jungfrau unter das mosaische Gesetz und die Darstellung oder Aufopferung Jesu im Tempel. Damit verbindet sich von selbst aber auch der Einzug Jesu in den Tempel (*Et veniet desideratus cunctis gentibus et implebo domum istam gloria* [Ap. 2, 28]). Diesen Einzug Jesu in den Tempel in Verbindung mit seiner Aufopferung finden wir schon in den altchristlichen Mosaiken von Maria Maggiore zu Rom (5. Jahrhundert), wo wir eine Gruppe in den Tempel einziehen sehen. Joseph ist hier der erste, der in den Tempel eintritt, und er begegnet zuerst der Prophetin Anna; hinter Anna kommt Simeon. Joseph hat einen, Maria zwei Engel zu Begleitern; in langsamem, feierlichem Schritte trägt Maria das Kind in den Tempel hinein. Wir finden also in diesem Bilde klar die Idee des Einzugs des Messias in den Tempel ausgedrückt. Die gleiche Idee scheint mir nun der Maler des Bildes in der Mergentheimer Kapelle ausdrücken zu wollen. Wir sehen die heilige Jungfrau das Kind tragen und in feierlichem Schritte in den Tempel und dem Hohenpriester entgegen gehen, während zwei Leviten zur Seite stehen und Lichter tragen. Unter den Personen links vom Hohenpriester werden wohl der hl. Joseph, Simeon und Anna zu erkennen sein. Unter dem Bilde ist eine Renaissanceartusche gemalt, welche die Verse enthält: *Mortali similis Deus hic mortalibus et ipse sistitur ante aras coeli, qui praesidet aris.* (Einem Sterblichen gleich, wird Gott hier, selbst auch sterblich, dargebracht vor den

Altären des Himmels, Er, der den Altären vorsteht.)

Als dritte Darstellung aus dem Leben Mariens müßte hier „Mariä Verkündigung“ folgen, welche aber rechts und links in zwei Figuren an dem Bogen angebracht ist, welcher in die Kirche hinausblicken läßt. Beide Gestalten sind ziemlich gut erhalten und lassen sich in ihrem ursprünglichen Aussehen wieder herstellen.

Im dritten Felde links von „Mariä Geburt“, ist die Komposition leider fast ganz erloschen; man sieht nur noch Architekturtteile und in der Mitte und an den Seiten lassen sich noch einige Köpfe erkennen. Auch die unten in der Kartusche befindliche Inschrift ist fast ganz erloschen und es lassen sich nur noch die Worte lesen: *Ut tua ... go ... subiit, vox gloriae aures exiliit gravida ... semestris ... in.* Aus diesen Worten läßt sich aber unschwer erkennen, daß hier die Visitatio, „Mariä Heimsuchung“ dargestellt war. Es wird sich für den Restaurator darum handeln, ob er noch einige Figuren — es waren deren jedenfalls mehr als zwei — oder wenigstens einige Teile davon aus Tageslicht bringt und danach eine neue oder fast ganz neue Komposition entwerfen kann.

V. Die größte Schwierigkeit werden der Restauration die Bilder in den Schildbogen der Nordwand bereiten. Diese sind fast ganz zerstört und nur einige Köpfe und an einem Felde auch noch einige Figuren können wahrgenommen werden. Auf diesen sechs Schildbogen sind oben die Sätze des „Salve regina“ verteilt, ohne daß deshalb mit Bestimmtheit eruiert werden könnte, daß die sich darunter befindlichen Darstellungen sich je auf den betreffenden Satz dieses Gebetes beziehen würden. Vielleicht sind diese Sätze des „Salve regina“ bloß deshalb an die Wände geschrieben, weil in dieser Hochmeisterkapelle alle Samstag Abend das „Salve regina“ gehalten wurde. Das erste Spitzbogenfeld hat die Worte: *Salve regina, mater misericordiae, vita.* Es läßt sich erkennen, daß in diesem Felde viele Figuren gemalt waren, indem noch viele Köpfe, wenn auch nur schwach, sichtbar sind. Vielleicht die zwölf Apostel? Das zweite Feld mit

den Worten „Dulcedo et spes nostra, salve“ ist am deutlichsten erhalten: oben sieht man Christus neben der heiligen Jungfrau in blauem Obergewand; Christus reicht einer weiter unten stehenden Figur einen Blumenkranz, während Maria mit der Rechten ihr Gewand hält, mit der Linken auf die Gestalten unten weist. Es lassen sich unten fünf Figuren erkennen, welche Palmzweige tragen. Das Bild legt mir die Frage nahe, ob wir nicht in diesen Feldern Darstellungen aus der Lauretanischen Litanei vor uns haben, im ersten Felde die regina apostolorum, in diesem die regina martyrum? Im dritten Felde mit den Worten „Ad te clamamus, exules filii Hevae“ hätten wir dann die regina virginum; und in der Tat lassen sich hier einige weibliche Gestalten erkennen, welche u. a. ein Notenheft halten (hl. Cäcilia?) und auch hier, wie im ersten Felde, läßt sich nach dem blauen Gewande, das stellenweise noch sichtbar ist, vermuten, daß auch hier oben, wie im zweiten Felde Christus mit Maria dargestellt war. Das vierte Feld hat die Worte: „Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle.“ Es ist hier nur ein Gewand zu erkennen, das wohl einem Ordensmann angehört (regina confessorum?). Das nächste (fünfte) Feld mit „Ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculus ad nos converte“ zeigt oben ein Kreuz, das von einem nackten, fliegenden Engel gehalten wird, daneben schwebt oder wahrscheinlich sitzt auf Wolken eine Frauengestalt mit blauem Obergewand, wohl die heilige Jungfrau, unten kann man Reste mehrerer Figuren erkennen. Vollständig in seiner Komposition und fast in allen Figuren erhalten, ist das letzte und sechste Bild, welches an der Rückwand der Kapelle, dem westlichen Schildebogen, gemalt ist und die Worte hat: „Et Jesum benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.“ Oben sehen wir „Mariä Krönung“ und unten die Huldigung der geistlichen und weltlichen Stände, in ganz ähnlicher Darstellung, wie wir es auf dem „Allerheiligenbild“ von A. Dürer in der k. k. Gemäldegalerie in Wien treffen. Links kniet die Geist-

lichkeit, voran der Papst, Kardinäle, Bischöfe u. s. w., rechts erkennt man in der Rangfolge die weltlichen Stände: den Kaiser in der idealen Gestalt — wenn wir recht gesehen haben — Karls des Großen in reichem Mantel, Fürsten, Ritter u. s. w. Die Darstellung von „Mariä Krönung“ oben, hat der Maler unserer Kapelle so zu sagen fast wörtlich dem betreffenden Holzschnitte aus dem berühmten „Marienleben“ A. Dürers mit der Jahreszahl 1510 entnommen; es fällt da namentlich die ganz gleiche eigentümliche Bewegung in der Gestalt der zweiten göttlichen Person sofort ins Auge (Abb. in „Christl. Ikonogr.“ I 531). Es hat dieser Holzschnitt in seiner Doppeldarstellung — oben „Mariä Krönung“, unten die Apostel um das Grab — große Ähnlichkeit mit jenem Gemälde A. Dürers, das er dem reichen Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller fertigte, welches in die Dominikanerkirche daselbst kam, aber 1615 in den Besitz des Kurfürsten Maximilian von Bayern gelangte und beim Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde ging. Eine Kopie von dem Nürnberger Maler Paul Juvenel befindet sich in der Gemäldesammlung der Stadt Frankfurt (Abb. b. Thausing: Dürer, Gesch. i. Lebens u. i. Kunst [1. Aufl., 1876] S. 295).

Noch mag bemerkt werden, daß in den Jahren von 1780—1790 die in unsere Kapelle gestifteten Kempter am St. Elisabethenaltar unten in der Pfarrkirche errichtet und die Kapelle auf der Seite der Kirche durch eine Glastüre geschlossen und dann kein Gottesdienst mehr darin gehalten wurde. Die Kapelle wurde zu einer Paramentenkammer verwendet; 1823 wurden die Glastüren hinweggenommen und statt derselben eine massive Mauer eingesetzt. Es ist das große Verdienst des jetzigen Herrn Stadtpfarrers und Dekans Zeller, die Kapelle dem Untergange entrissen und Einleitung getroffen zu haben, durch Künstlerhände sie wieder in ihren früheren künstlerischen Zustand zurückzuführen.

Fälschung von Kunstwerken.

Es erregte vor einiger Zeit großes Aufsehen, als ein Gemälde von Corot, das

der Prinz von Wales der Galerie für moderne Kunst in Dublin geschenkt hatte, als unecht erkannt wurde. Man stellte fest, daß das fragliche Gemälde die Kopie eines im ungarischen Nationalmuseum in Budapest befindlichen, zwei Jahre nach Corots Tod gemalten Bildes aus der modernen französischen Schule war. Wie gut das Bild nachgemacht war, beweist der Umstand, daß einige der besten Londoner Kenner getäuscht worden waren und es für einen echten Corot erklärt hatten. Nun wird ja gerade mit gefälschten Bildern dieses großen Malers ein schwunghafter Handel getrieben und Eingeweihte wissen seit langer Zeit, daß von den tausenden unter Corots Namen gehenden Gemälden weit über die Hälfte moderne Fälschungen sind.

Bei dem Tode des Malers Henner kam ebenfalls die Tatsache zur Sprache, daß der größte Teil der unter seinem Namen im Handel befindlichen Bilder nicht aus dem Atelier des Meisters hervorgegangen ist. Der Künstler selbst schwieg zu dem eifrigen Verkauf der unechten Werke, um nicht auch seine echten Bilder in Mißkredit zu bringen, wenn es bekannt würde, daß überhaupt gefälschte Henners existierten.

Aus solchen Beispielen, die noch außerordentlich vermehrt werden könnten, erhält man eine Ahnung davon, wie verbreitet Fälschungen in allen Gebieten des ausgedehnten Kunsthandels heute sind. Kürzlich wurden ein Künstler und seine Tochter zu Huddersfield in England vor Gericht gestellt, weil sie gefälschte Aquarelle mit der Signatur des Malers David Cox vertrieben hatten. Die Werkchen waren äußerst geschickt auf altes, gelbliches Papier aufgemalt und wurden von der Tochter bei Kunsthändlern und privaten Sammlern herumgetragen, die für 80 bis 100 Mark das Stück erstanden. Die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit der Fälscher macht vor nichts Halt.

Selbst die eigentlich unnachahmlichen Fayencearbeiten von Palissy und die Werke von Hirschvogel sind nachgemacht worden, obwohl diese Künstler niemals die Töpferseibe anwandten, sondern mit freier Hand modellierten, den Ton häufig

schon vor dem Firnissen kolorierten und nie ergründete Geheimnisse der Herstellung besaßen. Solche falsche Fayencen und Majoliken sind freilich für den genauen Kenner erkennbar durch die schreienden und grellen Farben, durch die inkorrekte Zeichnung, durch einen eigentümlichen Geruch, den die echten Fayencen nie haben, und durch einen dumpfen und schwachen Klang, wenn man sie anschlägt. Aber wer nicht so feine Augen, Nasen und Ohren hat, um solch geringe Nuancen herauszufühlen, der wird zwischen echter und gefälschter Ware keinen Unterschied bemerken.

Für „alte“ Steinkrüge aus Staffordshire, die sehr gesucht sind, existiert eine Fabrik, wie es auch in Turin eine große Werkstatt gibt, aus der die „echten“ Botticellis hervorgehen. Für die Krüge gibt es merkwürdige Manipulationen, die den ehrwürdigen Eindruck des Alters vortäuschen sollen. Man legt sie zunächst einmal, wie eine englische Zeitschrift mitteilt, auf sechs bis acht Stunden in starkes Bier oder in einen kräftigen Aufguss von Tee und Kaffee, bis sie den lichten braunen Ton bekommen, der so schön wirkt, dann werden sie sorgfältig getrocknet und an den Spalten und Ecken, wo Staub während der langen Zeit sich angesammelt haben müßte, mit einem feinen Pulver eingestrent, dann mit einem alten Lappen tüchtig gerieben, und dann werden sie verkauft. Gewöhnlich geht ein ärmlich aussehendes, altes Weiblein mit ihnen hantieren und erzählt eine rührende Geschichte von dem uralten Erbstücke der Vorfahren, das schon seit Generationen in ihrer Familie ist, und von dem sie so schweren Herzens sich losreißt.

Da Porzellan jetzt so außerordentlich hoch bezahlt wird, so verlegen sich besonders die Fälscher darauf, dieses zierliche und kostbare Gebilde anmutigster Kunst nachzuahmen. Dazu gehören allerdings große Kenntnisse der Marken und Geheimzeichen, welche die wertvollen Stücke an sich tragen. Besonders Sevresporzellan wird mit höchstem Raffinement nachgemacht, denn es steht außerordentlich hoch im Preise und es ist ein gutes Geschäft, wenn für dreißig Teller 50 000 Franken bezahlt werden und die Teller — unecht sind.

Auch bei Gold- und Silbergerät ist auf die Nachahmung der verschiedenen Meister- und Zunftzeichen, auf die Stadt- und Steuerstempel zu achten, besonders häufig werden die kostbaren englischen Goldarbeiten des 18. Jahrhunderts nachgeahmt, und man verwendet dann vielfach den Boden eines echten alten Gefäßes, auf dem der richtige Stempel sich befindet.

Daß man alte Möbel in getreuer Erhaltung überhaupt nicht mehr zu kaufen bekommt, ist ebenfalls eine alte Klage. Neue Möbel reibt man mit einem aus Nußholzirinde oder Walnußschalen bereiteten Öl ein, überdeckt sie mit gewöhnlichem Straßenschmutz, bringt durch Abkugeln die Merkmale des Holzwurmes hervor, oder verwendet auch altes Holz zur Herstellung nachgeahmter Möbel.

Renaissancebronzen, Tanagrafiguren, Elfenbeinarbeiten, die zur Erzeugung der alten Färbung in den Rauch gehängt und unter Dünger vergraben werden, und dann die vielen prähistorischen Funde, die wir heute mit ein bißchen Wiß den alten Urmenschen so schön nachmachen, gehen so funkelnagelneu aus den Fabriken hervor.

In neuerer Zeit werden auch seltene Bücher vielfach gefälscht. Für den Bücherfreund hat bisweilen die vergriffene erste Ausgabe eines Werkes sehr hohen Wert, während die zweite Ausgabe in vielen Exemplaren vorhanden und leicht erhältlich ist. Man setzt dann in die Exemplare der zweiten Ausgabe das gefälschte Titelblatt der ersten ein.

Am meisten betrogen wird wohl bei dem Handel mit alten Kupferstichen, und der Geschichtsschreiber des Kupferstiches, Professor Hans W. Singer, hat erst jüngst wieder auf die grenzenlosen Enttäuschungen hingewiesen, die den Sammlern da häufig passieren. Da es sich hier um sehr feine Unterschiede handelt, auf Erhaltung des Randes, Schätzung der verschiedenen Abzüge nach den einzelnen Zuständen der Platte, Abzüge „vor der Schrift“ u. s. w. ankommt, so werden häufig echte, aber geringwertige Stiche durch irgendwelche Manipulationen wertvoller gemacht. Die farbigen Stiche Bartolozzi zum Beispiel werden durch verschiedene „Väder“, durch

Erneuerung des Papiers im Werte von 10 Mark bis auf 100 Mark erhöht.

W. W.

Meister Peter von Breisach.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

Es siegelte für Meister Peter Conrat Fürster, Richter u. Bürger zu Reutlingen.¹⁾ Am 27. März 1503 heißt es: zwischen Peter, Steinmeyer und Melchior Nichen der Erben und des Wegs halb und irem Wingarten unterhalb der Summerhalben ist erkent, das die geschwornen Undergennger die Weit in des Wegs under und oberhalb des Spans nemen und alßdann zwischen beider Tail Wingart als namlich Melchior Nichen Rain oder Peter, Steinmeyer Muren, so weyt her auß dem Meß nach get, so hinengerugt und gezogen werden. Es sol auch Meister Peter die Erd, jeßo im Weg uffgeschlagen, zimenlich und mit den Boden je noch wegtragen, zu 8 Tagen der nechsten und, wenn er füro den Wasen übernehmen will, sol er denselben nun als tieff, als ungeverlich der Was ist, verberaumen und dieselb Erden in dryen Tagen den negsten noch den Ubernemen hinweg und davon thun, dann den Weg gebrachen mög ungeverlich.²⁾ Am 14. Januar 1505 schrieben Abt Johannes zu Hirsa und Vogt und Gericht zu Calw an Bürgermeister und Rath zu Reutlingen: nachdem wir uweren Werkman Meister Pettern, Steinmeyer den Kirchenbau zu Calw verdingt haben, erheißt die Rotturft, daß er darzu wandern muß und baten den Rath, dieses zu gestatten.³⁾ Leider ist diese Kirche 1634 verbrannt.⁴⁾ 1526 heißt es in „der lieben Frauen (der Marienkirche) und des Heiligen (zu Reutlingen) Rechtfertigung: item VIII Schilling VIII Heller git Peter v. Brenschach Wirtib ußer ainem Krutgarten by dem Bildstoc.⁵⁾ Es ist also Meister Peter zwischen 1503 und

¹⁾ Kirchenpflegearchiv in Reutlingen.

²⁾ Stadtarchiv in Reutlingen, Lade 70, Faszikel 8.

³⁾ Stadtarchiv in Reutlingen, Lade 88, Faszikel 25.

⁴⁾ Oberamtsbeschreibung von Calw. S. 131.

⁵⁾ Kirchenpflegearchiv in Reutlingen.

1526 gestorben. Meister Peter v. Breisach war hienach 1496 der Stadt Neutlingen Werkmeister, 1503, 1505 der Stadt Werkmann, war Binger und Steinmetz in Neutlingen, verheiratet, besaß zwei Häuser in der Stadt in der Barfüßergasse und einen Weinberg in der Sommerhalde und baute 1505 die Kirche in Calw. Das ist alles was man sicher von ihm weiß. Dazu kommt seine Tätigkeit in der Marienkirche als Bildhauer, die, wenn auch nicht absolut sicher nachweisbar, doch höchst wahrscheinlich ist.

M. Klemm, württembergischer Baumeister und Bildhauer in württembergischen Vierteljahrsheften 1882, S. 124 identifiziert Meister Peter v. Breisach mit Walter Peter von Cannstatt (1484—1519), diesen wieder mit Meister Peter v. Waiblingen (1520) und (S. 128) mit Meister Peter von Koblenz (in der Schweiz). Letzteres ist entschieden falsch, denn der bei den Restaurationsarbeiten der St. Amanduskirche in Urach aufgefundenene Grabstein hat die Inschrift: anno dom. 1500 starb der erbar Meister Peter, Stainme(g) vo(n) Koblenz. Der 1500 gestorbene Meister Peter v. Koblenz und Meister Peters von Breisach, der 1515 noch lebt, können unmöglich eine Person sein. Aber auch für die Identifizierung Meister Peter von Breisach mit Peter Walter von Cannstatt und Meister Peter v. Waiblingen fehlt jeglicher stichhaltige Grund.

Literatur.

Vom Romanischen bis zum Empire, eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile von Anton Genewein, Kgl. Professor und Direktor in München. Erster Teil: Romanischer Stil und Gotik, 144 Seiten mit 295 Abbildungen. Preis kartoniert Mk. 2.—.

Das Werk soll in zwei Teilen erscheinen, wovon der vorliegende den romanischen und gotischen Stil enthält. Es verdankt seine Entstehung „den vielfachen Nachfragen meiner seit bald 30 Jahren unterrichteten Schüler nach einem kurzgefaßten, übersichtlichen Lehrbuch, welches alle Formen vor Augen führt, die zum Erkennen eines Stiles und dessen Einzelperioden wichtig und bedeutungsvoll sind“. Das Buch ist in Text und Illustration so praktisch belehrend, daß es auf lebhaftes Interesse nicht nur bei den Jüngern der Kunst und des Kunstgewerbes, sondern auch

bei der Laienwelt Anspruch machen darf. Um das Verständnis jedweder Kunstform zu erleichtern und auf die Dauer zu sichern, ist die Vorführung dieser Formen in mustergültigen Reproduktionen eine vergleichende und entwicklungsgeschichtliche. Der Verfasser begnügt sich nicht mit der Darstellung und Erklärung der einzelnen Formen als solche, sondern betrachtet sie als das Produkt einer stätigen Entwicklung, bezw. eines fortschreitenden Auf- und Niederganges, deren Zwischenstufen in fortlaufender Reihe veranschaulicht werden. Es soll der Leser in den Stand gesetzt werden, die täglich und stündlich vor Augen tretenden Erzeugnisse der Architektur und des Kunstgewerbes dieser Stilperioden richtig beurteilen und eingliedern zu können. Der zweite Teil soll in gleicher Anordnung und in gleicher Weise die Stile von der italienischen Renaissance bis zum Empire behandeln. Wir sehen diesem zweiten Teile mit besonderem Interesse entgegen, weil eine praktische Vorführung der Spätstile in Wort und Bild heute ein ausgesprochenes Bedürfnis ist. Was die Illustrationen anlangt, hat der Verfasser sie zum größten Teile den verschiedensten kunst- und stilgeschichtlichen Werken entnommen und diese am Ende eines jeden Bandes zusammengestellt. Das Büchlein soll rasch und sicher in die Formendetails eines tausendjährigen Zeitraums einführen und wird sicherlich Interesse und Verständnis für alle architektonischen und kunstgewerblichen Schöpfungen wecken, welche entstanden sind:

„Vom Romanischen bis zum Empire“.

Debel.

Die heilige Elisabeth. Ein schlichtes Lebensbild zu den Wandgemälden M. v. Schwinds im Elisabethengang der Wartburg von Marie Kasch. Leipzig, Verlag von Friedrich Jansa. Preis M. 1.50.

Ein überaus hübsches Büchlein. Die Fresken von Moriz v. Schwind, welche das Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg vorführen, werden von dem Grafen v. Schack zu den schönsten Erzeugnissen deutscher Malerei gerechnet, als Werke voll Kraft der Darstellung und Tiefe der Empfindung. Hier haben wir sechs Darstellungen in Farbenreproduktion, welche uns sowohl die herrlichen Kompositionen zeigen als die Farbenschönheit der Originale ahnen lassen. Der Text gibt ein wirklich schlichtes, kurzes, aber sehr ansprechendes Lebensbild der Heiligen. Man hat das Papsttum verantwortlich machen wollen und Elisabeths Leichtsinn die Schuld an ihrem frühen Tode beigemessen — man hat gesagt, daß man „eine Heilige mehr, aber eine Fürstin und Mutter weniger gehabt durch ihn“ — man hat sie überspannt, ja geisteskrank genannt, unweiblich selbst in ihren religiösen Schwärmereien.

Wie schön, wie versöhnend klingt gegen solche Betrachtungen und Anschuldigungen des Dichters (Scheffel) schlichte Rede, die er der rosenstreuenden Ahnfrau in den Mund legt: „Verehrt ihr mein Gedächtnis, so tut, wie ich getan, mein heiliges Vermächtnis ist jeder siehe Mann . . .“

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Mr. II. Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlagshandlung **1905.**
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Der spätgotische Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Horb.

Von Dekan Reiter.

Durch die Bemühungen des Herrn Stadtpfarrers Stahl hat die Stadtpfarrkirche zu Horb in den letzten Jahren eine gründliche Restauration erfahren. Da jedoch dieselbe noch nicht ganz zu Ende geführt ist, sofern noch einige Flächen der Bemalung harren, und auch die von Bildhauer Leins skulptierten Stationen vielleicht eine gewisse Fassung erhalten sollen, so wollen wir von einer Besprechung der genannten Restauration absehen. Unsere Aufmerksamkeit wende sich jetzt nur dem neuen spätgotischen Flügelaltar zu, welcher in der von Herrn Oberamtsbaumeister Bezler erbauten nördlichen Seitenkapelle (Heiliggrabkapelle) Aufstellung gefunden hat. Derselbe ist hervorgegangen aus der Kunstwerkstätte des strebamen Altarbauers Pius Hausch in Horb und darf wohl als ein Meisterwerk bezeichnet werden. Der ganze, gut durchkonstruierte Altar ist voll Duft und Grazie: wir möchten ihn fast einen Hymnus nennen auf den Bund, den hier Kunst und Religion geschlossen haben. Die Idee, welche den Altar beherrscht, ist die Idee des Leidens und Mitleidens, verklärt durch Oster- und Siegesfreude.

Gehen wir nun auf einzelnes näher ein. Der Unterbau des Altars ist einfach und einfach ist auch die Füllung der Mensa, welche in der Karwoche herausgenommen wird, worauf dann in einer Grabnische der Leichnam Christi erscheint. Ueberaus wohlthuend wirkt die Predella.

Ihr Schrein hat drei Nischen und ist außen mit stilisierten Rosen, innen mit Reliefbrustbildern geschmückt. In der Mitte eine tiefempfundene Engelsfigur mit vergoldeten Haaren, ehrfurchtsvoll das Veronikabild haltend. Die Nische auf der Evangelienseite zeigt die Bildnisse von Bischof Erhard und Abt Leonhard, welche beide früher in Horb Kapellen gehabt. Der Gesichtsausdruck der Heiligen ist überaus charakteristisch und gemahnt an die besten Typen aus der alten Zeit. Ebenso ansprechend sind die Bilder der hl. Katharina und der hl. Helena, welch' letztere wohl gewählt wurde mit Rücksicht darauf, daß die Stadtkirche eine Heiligtrenzkirche ist und daß auf einer Höhe ehemals eine Heiligtrenzkapelle stand. Der Typus der hl. Katharina verrät den Einfluß der Ulmer Schule; das gutmütige, scharf ausgeprägte alte Antlitz der hl. Helena läßt nicht so fast die Kaiserin erkennen, als vielmehr die in Betrachtung und Verehrung des heiligen Kreuzes stille und selig gewordene Matrone. Beachtenswert sind noch die an den Ausladungen des Predella schreins angebrachten beiden Wappen: auf der Evangelienseite das Wappen der Stadt Horb — der quergeteilte Hohenbergische Schild — und auf der Epistel-seite das Künstlerwappen — drei silberne Wappen in rotem Feld —, welche dar-tun sollen, daß, wie in früherer Zeit, so auch im 20. Jahrhundert Kunst und Kunstgewerbe in der Stadt Horb freudige Pflege gefunden.

Auf den beiden Flügeln, welche oben abgetreppt sind und daselbst das bischöfliche und päpstliche Wappen aufweisen,

sind die Flucht nach Aegypten und die Aufopferung Jesu im Tempel in erhabener Arbeit zur Darstellung gebracht. Der Gesichtsausdruck ist bei sämtlichen Figuren hübsch und erinnert mehrfach wieder an alte Motive. Das Übergewand bei Simeon dürfte nach unserer Auffassung weniger geknittert und mehr fließend sein. Werden die Flügel geschlossen, so erscheinen an dem Altar zwei Strebepfeiler, auf den Flügeln selbst tritt uns die Scene entgegen, wo Jesus nach seiner Auferstehung seiner Mutter erscheint. Die Figuren, ebenfalls altdeutsch gehalten, sind von Bildhauer Klink (Atelier Hausch) gemalt, während oben an den Flügeln Jonas und Samson in brauner Farbe aufgezeichnet sind. Im Hintergrunde von Jesus und Maria erblickt man die Stadt Horb.

Der Mittelschrein, welcher die Hauptgruppe des Altars enthält, ist ziemlich tief; seine Rückwand ist mit Maßwerk und sein Gewölbe mit Rippen belebt. Außen an dem Schrein winden sich auf beiden Seiten zahlreiche Passionsblumen empor, überaus feine Schnitzereien, welche mit staunenswerthem Fleiße ausgeführt sind. Unter ihnen das Vesperbild, an welchem man sich nicht satt sehen kann. Der heilige Fronleichnam ruht auf dem Schoße Mariens, und man merkt es wohl, daß auf naturgetreue Wiedergabe des Körpers viel Gewicht gelegt worden ist. Die sonst öfters angebrachten Totenflecken fehlen. Der Mund Jesu ist geöffnet, das Haupt trägt eine große Dornenkrone, das Antlitz zeigt nichts Wildes oder Verzerrtes, sondern Milde und Ruhe. Maria, deren Haupt und Kinn verschleiert, führt die linke Hand ihres göttlichen Kindes voll Zärtlichkeit an ihre linke Wange; ihr ganzes Wesen verrät das seelische Empfinden der Mutter, und wir vernehmen hier die alte Marienklage, welche anhebt: „Wer Mutterlieb verstehen kann.“ Rechts von Maria kniet die hl. Magdalena, welche zum Zeichen ihrer Trauer ein Tuch hält, während links Johannes mit die Hände faltet und sich etwas über die Achsel Mariens zu Christus herüberbeugt. Vergleicht man diese Darstellung anderen Darstellungen des gleichen Sujets, namentlich aus früherer Zeit, so fühlt man alsbald einen großen Unterschied heraus: dort mehr heiliger

Schauer und Anbetung, hier mehr Mitleid, mehr zärtliche Teilnahme, das Ganze mehr durchdrungen von einem gewissen Humanismus. Angenehm wirkt bei unserem Bilde auch die Symmetrie der Komposition. Wie bei „Maria im Rosenhag“ die Mutter mit dem Knäblein im Aufbau eine ausgeprägte Pyramide bildet, ähnlich bilden bei unserer Pieta (Maria im Passionsblumenhag) Linien von Maria und dem heiligen Fronleichnam ein ausgeprägtes, fast gleichseitiges Dreieck (Verbindungspunkte die Stirne Marias — sowie der rechte Arm und die Füße Jesu).

Mit Rücksicht darauf, daß der Flügelaltar in der heiligen Karwoche benützt wird, wobei das Sakristium vor demselben zur Aufstellung gelangt, möchten wir noch eine eucharistische Bemerkung anschließen. P. Frederick William Faber weist in seinem Buche „Der Fuß des Kreuzes“ auf die Eigentümlichkeiten des sechsten Schmerzes Mariä (Vesperbild) hin und hebt hervor: „Der Schmerz der Muttergottes umgibt uns beständig mit Bildern der heiligen Kindheit Jesu und des heiligen Sakraments. Die Passion scheint aus den Augen zu verschwinden, wie wenn sie nur der Grundstein wäre; der Oberbau ist ganz mit Symbolen von Bethlehem und dem Altare ausgeschmückt. Es ist kaum eine Handlung oder Stellung Marias in dem ganzen Schmerze, die uns nicht sogleich entweder an die alten Tage der Mutter und des Kindes oder die kommenden Tage des Priesters und der heiligen Hostie in das Gedächtnis ruft. Wenn sie dankt (mehr griechische Auffassung), um den Leib zu empfangen und mit ihm in den Armen knien bleibt, damit andere anbeten, wenn sie ihn bedient und mit zarter Ehrfurcht behandelt, wenn die Sorge und Verantwortlichkeit für des Herrn Leib die Angst ihres Herzens ist und ihr Kummer aus der Furcht vor Entheiligung entspringt, dann können wir nicht umhin, uns beständig das heilige Sakrament vorzustellen. Ihr äußeres Benehmen erscheint gleichsam als das Muster, nach welchem die Kirche ihre Rubiken für die Messe, den Segen oder die Prozession entworfen hat. Ihr innerer Charakter erscheint als Ideal jener inneren Stimmungen, welche guten Priestern eigen sein

sollten kraft ihres Amtes als Wächter des heiligen Sakramentes. Dasselbe prophetische Vorbild der Anbetung des heiligen Sakraments ist gewissermaßen sichtbar in den Handlungen und Gebärden des Joseph und Nikodemus, des Johannes und der Magdalena.“ Diese Auffassung des berühmten Dratorianers mag teilweise auch von unserer Wille gelten, wenn gleich dasselbe mehr den natürlichen Schmerz zum Ausdruck bringen soll. Von der ganzen heiligen Gruppe mögen Priester und Laien lernen, mit welchen Gefinnungen sie den heiligen Fronleichnam im heiligen Sakrament behandeln sollen.

Den Uebergang vom Schrein zum Aufbau vermitteln zwei Strebepfeiler — auf der rechten und linken Seite je einer —, welche mit Rosenornamenten durchzogen sind, in deren Gezweige Vögelchen nisten (Der Sperling hat sich ein Haus gefunden und die Turteltaube ein Nest für sich, wohin sie ihre Zungen birgt — Deine Altäre, Herr der Heerscharen, mein König und mein Gott! Ps. 83, V. 4). Alles ist aufgelöst und fein und duftig, nirgends eine Spur von Massigem.

Die Abschlußgruppe bilden drei Engel mit den Leidenswerkzeugen: die zwei Kleineren stehen je unter einem leichten Bogen, der dritte unter einem größeren, aus ineinander geschobenen Wimpern gebauten Baldachin, dessen Kreuzblume umgebogen ist. Nach unserem Dafürhalten dürfte das Gewand dieses Engels etwas ruhiger sein; auch will uns das Kreuz, das er trägt, etwas groß vorkommen, wobei wir freilich nicht verkennen, daß das Kreuz nach der Idee des Künstlers wohl deswegen besonders hervorragen soll, weil in ihm die hauptsächlichsten Gedanken, welche das Altarwerk umschlingen, ihren Gipfelpunkt erreichen.

Der ganze Altar ist im Geiste der Alten polychrom gefaßt, zeigt überaus reiche Glanz- und Mattvergoldung und besondere Verwendung der heraldischen Farben: Rot, Grün, Blau und Weiß.

Gerne fügen wir noch an, daß auf der rechten Seite des Altars auch das Wappen des Meisters angebracht ist: eine heraldische blaue Lilie auf einer silbernen Platte, welche selbst wieder in einem roten Felde ruht; als Helmszier dienen

zwei Büffelhörner und ein Mitterarm mit einem Schwert. Daß die ganze Ausstattung des Altars (Kreuz, Leuchter, Kanontafeln, Messpult) ebenfalls in mittelalterlichem Stil gehalten ist, versteht sich nach dem Gesagten von selbst.

Der spätgotische Flügelaltar in der Heiliggrabkapelle der Stadtpfarrkirche zu Horb ist ein Werk voll Adel und Schönheit! Wir beglückwünschen zu demselben sowohl die katholische Stadtpfarrgemeinde, als auch den jugendlichen Meister, welcher seiner Vaterstadt ein so herrliches, allzeit würdiges Denkmal verschafft hat.

Möge es jahrhundertlang seine Anziehungskraft ausüben und zahlreiche Besucher und Beten erfreuen und erbauen!

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

28. Gattnau, Ob. Tettwang.

Von Pfarrer Dezel.

In einem alten Manuskript »de origine Parochiae in Gattnau« wird nach der alten Oberamtsbeschreibung gesagt, daß zur Zeit des hl. Gallus, also von 609 bis 640, in Gottesau (= Gottnau = Gattnau) ein frommer Priester Marzell, ein Freund des Pfarrers Willmar zu Arbon, gewirkt habe. Es wird angenommen, so z. B. von Professor Hebele u. a., daß Gattnau die älteste Pfarrei in weiter Umgebung gewesen und daß Marzell auf dem Plage, wo jetzt die Kirche steht, in einem hölzernen Hause, Tabernaculum genannt, den Gottesdienst gefeiert habe. Aus diesen Anfängen bildete sich dann später die Pfarrei, die schon einen großen Umfang gehabt haben muß, da in einer vorhandenen Urkunde vom Jahre 1009 (cfr. Pfarrbeschreibung) bereits alle einzelnen Ortschaften namentlich aufgeführt werden, welche jetzt mit derselben verbunden sind.

Wann die erste Kirche erbaut wurde, läßt sich nicht bestimmen; der frühere Pfarrer von Gattnau, Gafen (Gattnauer Chronik, Lindau, Stettner, 1854), setzt sie in die Zeit zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert. Vielleicht war es diese dem hl. Gallus geweihte Kirche, welche, zu klein und höchst baufällig geworden, im Jahre 1788 abgebrochen und auf

Kosten des Großzehnherrn wieder aufgebaut wurde. „Mit dieser Summe aber,“ berichtet Hagen (S. 80), „brachte man den Bau bloß unter Dach. Eine zweite Umlage war notwendig, niemand wollte jedoch mehr zahlen. Die Verhandlungen dauerten jahrelang. Kaplan Ignaz Edelbert Werner, welcher den Bau kräftig betrieb, hielt unterdes Gottesdienst in der halb ausgebauten Kirche. Endlich kamen wieder Gelder, der Bau wurde vollendet, und die schöne Kirche, in freundlicher, stiller Lage auf sonniger Höhe, wurde 1793 am Tage des hl. Gebhard eingeweiht.“ Diese alte Kirche hatte Deckengemälde von dem Maler Andreas Brugger, welcher 1737 zu Kreßbromm geboren ward und den Graf Ernst von Montfort in Wien und Rom hatte bilden lassen. Er fertigte diese Deckengemälde in Gattnau aus Anhänglichkeit an die Kirchengemeinde, der er entsprossen, unentgeltlich; außerdem schuf er in der Gegend noch Gemälde zu Korschach, in der ehemaligen alten Kirche zu Tettnang, zu Langenargen u. s. w. und starb in letzterem Orte im Jahre 1812.

Diese im Jahre 1788 erbaute Kirche wurde nun nach und nach für die anwachsende Pfarrgemeinde zu klein; sie war bei 159 Fuß Länge und 53 Fuß Breite nur 36 Fuß hoch und bot so auch architektonisch durch ihre niedrige Decke ein Mißverhältnis. Schon bei der Einschätzung zum Behufe der Lastenabfindung fand man die Kirche zu klein, und es wurde deshalb eine Summe von 5000 Gulden, verzinslich vom 1. Januar 1849 an, zur einstigen Erweiterung ausgeworfen. Auch stiftete 1863 der frühere Kaplan in Gattnau, Dr. Johannes v. Auer, ein Kapital von 5380 Gulden zur „Verbesserung und Verschönerung der Kirche“. Diese Gelder waren nun so angewachsen, daß man in unserer Zeit an einen vollständigen Umbau und an eine durchgreifende Erneuerung des Innern der Kirche gehen konnte.

Es wurde nun der Architekt Cadez in Stuttgart berufen, um Pläne für die Erweiterung der Kirche, Erhöhung des Turmes u. s. w. zu fertigen, und es konnte im Spätsommer 1902 mit den Arbeiten begonnen werden. Die Kirche

wurde vollständig umgebaut, und zwar im Spätrenaissancestil: vor allem erhielt sie auf der Westseite einen architektonisch sehr wirkungsvollen Anbau in einem Polygon, das bis in die mittlere Höhe der Kirche hinaufgeführt wurde und die Vorhalle bildet. Der Westgiebel mußte infolge dessen neu erstellt und entsprechend erhöht werden, desgleichen auch die Schiffsmauern um 1½ Meter, ebenso mußte ein neuer höherer Dachstuhl, der dem Zimmermeister Bened. Baur in Hemigkofen übertragen wurde, erbaut werden. Der neue Plafond im Schiff der Kirche wurde in Kassettenform hergestellt, gerohrt und mit einer zwei Zentimeter dicken Gipsdecke versehen. Diese wie alle anderen Gipsarbeiten besorgte Joh. B. Malang von Kreßbromm. Sämtliche Fenster im Schiff wurden durch Glasermeister Klotz in Ravensburg neu hergestellt und wurde hiezu Kathedralglas mit farbigen Vorhängen verwendet. Der Boden der Kirche wurde um 15 Zentimeter vertieft und mit Mettlacher Plättchen belegt; auch ein neues Kirchengestühl wurde erstellt. Die Empore wurde um einen halben Meter erhöht und dadurch erweitert, daß die neue Orgel zurückversetzt wurde in das Polygon, das zugleich gegen die Empore hin durch einen neuen Chorbogen, also einen zweiten, westlichen Chorbogen, in der Kirche abgeschlossen wurde, wodurch auch im hinteren Teil der Kirche, inwendig, entsprechend dem Außern, ein wirkungsvolles, schönes Architekturbild entsteht. Der östliche Chorbogen mußte abgebrochen und um einen Meter höher gesprengt werden, auch wurden die Chorwände neu verputzt und die Eisenen gerade gezogen. Der Turm, der aus spätgotischer Zeit stammt, mußte wegen Vanfälligkeit zur Hälfte abgetragen werden; er ist wieder neu aufgebaut und wurde, damit er das erhöhte Kirchendach überragt, um fast fünf Meter über sein ursprüngliches Maß erhöht, auch ist er wieder mit einem Satteldach und einem Dachreiter darauf bekrönt worden, so daß er jetzt mit seinem grünen Ziegeldach und in seiner imposanten Höhe weit hinausragt in das schwäbische Meer und die ganze Seenfergegend beherrscht. Er ist jetzt einer der stattlichsten Türme der ganzen Seegegend. Alle diese Maurer-

und Verputzarbeiten an Kirche und Turm, einschließlich der metertiefen Umgrabung und Zementierung an dem äußeren Kirchssockel mit subterranean Wasserleitung, waren dem Werkmeister Karl Rees in Tettnang übertragen. Kirche und Turm wurden auch mit einem Abgaber von Leuthi in Stuttgart versehen. Der gesamte Baukostenanwand, der aus Mitteln des Neubausfonds bestritten wurde, belief sich auf rund 52 000 Mark.

Nachdem nun die Kirche in ihrer äußeren Architektur so hergestellt war, konnte im Sommer 1903 an die innere Ausschmückung gegangen werden. Diese sollte eine vollständige werden und sich auf Dekorations- und Figurenmalerei und auf Renovierung der Altäre u. s. w. erstrecken. Für die dekorative Ausmalung der Kirche — um mit dieser zu beginnen — wurden die beiden Maler Schiller und Ditermaier von Ravensburg berufen und mit Fertigung von Skizzen beauftragt. Sie stellten sich hier die richtige Aufgabe, das helle, geräumige Innere der Kirche durch stilgerechte, möglichst selbständige und nicht alltägliche Ornamentik und durch gute, fein abgewogene Flächenfärbung in harmonischen Einklang zu bringen mit der Figurenmalerei einerseits und andererseits mit der im Chor sich befindlichen Gipsarchitektur und der ganzen Stuckaturornamentik. Es sollte das mit wenigen Mitteln und in schlichter Einfachheit bewerkstelligt werden, was allerdings die Aufgabe schwieriger gestaltete. Denn es ist immerhin leichter, ein durch seine reiche Architektur von vornherein gegebenes, d. h. gegliedertes Kircheninneres richtig zu dekorieren, als in einen großflächigen Raum einfache und ruhige Farbenharmonie und damit eine richtige Zusammenstimmung mit der übrigen Ausstattung der Kirche zu bringen. Es zeigt nur der Plafond des Schiffes durch die Kunst des Architekten eine reichere Gliederung, indem hier, wie oben gesagt, die große Fläche der Decke durch eine interessante Kassettierung eingeteilt ist, und eben diese Gestaltung sollte durch die Bemalung noch mehr gehoben und noch mehr zum Ausdruck gebracht werden. Und es ist jetzt wirklich auch die Decke des Schiffes zu dem harmonisch getönten, mit weißem, zum Teil vergoldeten Stuck versehenen

Chor in schönen Einklang gebracht. Um die verhältnismäßig breite Fläche des Schiffplafonds höher und leichter erscheinen zu lassen, wurden von den vier der Länge nach sich hinziehenden Kassettenreihen je die Felder der zwei mittleren Reihen reicher dekoriert und dazu noch mit Bildern versehen. Dagegen erhielten die Felder der zwei äußeren Reihen der Kassetten eine einfache Einteilung durch Friese mit Füllungsmales, welche sich dem Uebrigen unterordnet. Mit Recht durch besonderen Schmuck ausgezeichnet wurde der Chorbogen: wir sehen eine prächtige, durch Engel getragene Blumen- und Früchtengirlande auf Goldgrund gemalt; auch die Fensterleibungen haben, besonders im Chor der Kirche, schöne Ornamente mit originellen Motiven. Unter den Fenstern selbst zieht sich eine breite, kräftige Bordüre hin, welche einerseits die eintönige Wand abschließt, andererseits gleichsam die Stelle eines tragfähigen Architekturteiles ersetzen soll; denn auf ihr ruhen gleichsam die Wände und die Decke. Was die Technik der Dekorationsmalerei anlangt, so wurde diese zum Teil in Öl- und Wasserfarben ausgeführt, und zwar die mehr mit der Architektur wirkenden Teile in Öl-, die Blumen- und Ornamentmalereien in Aquarelltechnik.

Um die Einförmigkeit des großen Plafonds im Schiff zu heben, hat der Architekt, wie wir oben gesehen, denselben in Kassetten eingeteilt, und es gaben so diese vertieften Felder Gelegenheit, Bilder und Ornamente aufzunehmen. Es wurden denn auch die beiden mittleren Kassettenreihen dazu bestimmt, acht Kompositionen aufzunehmen, wovon sechs die Legende des hl. Gallus, des Kirchenpatrons, behandeln, während die beiden über der Empore die Patrone der Musik, den König David und die hl. Cäcilia, zum Gegenstand haben. Diese sämtlichen Darstellungen wurden dem Kunstmaler H. Siebenrock in Stuttgart übertragen.

Was nun die legendarischen Darstellungen des hl. Gallus betrifft, so sehen wir folgende Szenen: das erste Bild, rechts ob der Orgelempore angefangen, zeigt, wie der hl. Gallus die Götzengötter zertrümmert. Die Legende erzählt, daß sich der hl. Kolomban

mit seinem Schüler, dem hl. Gallus, und seinen Gefährten beim Dorfe Wangen, unweit des Bodensees, niedergelassen habe. Dort hauste noch ein wildes, abgötterisches Volk, das den wahren Gott nicht kannte. Betrübt über die Blindheit des Volkes machte sich Gallus sogleich daran, ihm das Evangelium Christi zu verkünden. Da er aber sah, daß seine Worte nichts fruchteten, solange die Götzen und ihre Altäre nicht weggeräumt wären, stürzte er in heiligem Eifer die Götzenbilder nieder. Wir sehen nun in dieser unserer ersten Darstellung einen mächtigen Baum, an welchem ein einfacher Altar mit fürchterlichem Götzenbilde steht. Der Heilige erhebt seine Art zu einem wuchtigen Hiebe und zerschlägt den Götzen in heiligem Zorn. Sein Begleiter zeigt auf eine Schar Heiden, die mit einem Führer an der Spitze von ferne herankommen und Waffen tragen. Hinter dem Baume hat sich eine friedliche, wohl schon zum Christentum bekehrte Familie niedergelassen, die dem ernstlichen Treiben des Heiligen erwartungsvoll zuschaut.

Die zweite Scene links stellt dar, wie der hl. Gallus die Dämonen vertreibt. Die Legende erzählt weiter, daß der hl. Gallus mit Kolumban später nach dem Flecken Arbon gewandert sei, wo er den heiligmäßigen Priester Willimar traf. Drei Jahre lang arbeiteten die heiligen Männer unverdrossen am Heile der Seelen. Das Land, das sie bebauten, lieferte ihnen Brot, der See Fische und die Quellen Wasser. Immer größer wurde die Zahl der Gläubigen und der neuen Gefährten, worüber aber die Hölle ergrimmte. Als eines Tages der hl. Gallus auf dem See fischte, hörte er die Teufel klagen, daß sie vor diesen Fremdlingen weichen müßten, und hörte, wie sie sich gegenseitig aufmunterten, sie zu vertreiben. Gallus bezeichnete sich aber mit dem Kreuze, befahl den Dämonen im Namen Jesu, zu fliehen, und alsbald hörte man sie unter Heulen entweichen. Wir sehen hier den Heiligen auf einem Schiffe stehen und mit seiner erhobenen Rechten ein Kreuz gegen die fliehenden Gespenster halten und mit der Linken zum Himmel zeigen. Im Schiffe sitzen als Begleiter und Mitarbeiter am Fisch-

fange drei wettergebräunte, kräftige Gestalten von Fischern, welche aber gewaltigen Schrecken vor den entfliehenden Dämonen zeigen. Ja, es scheint selbst die ganze leblose Natur von gleichem Schrecken erfüllt zu sein: die hochschlagenden Wellen des Sees, die sturmbelegten Bäume und die vom Winde gejagten Wolken scheinen ebenfalls die Nähe der Dämonen zu fühlen. Es ist hier ein den Inhalt des Bildes trefflich charakterisierendes Landschaftsbild gegeben.

Das dritte Bild zeigt nach der Erzählung der Legende, wie der Heilige einen Bären zwingt, Holz herbeizutragen. Einmal gelangte der hl. Gallus mit dem Diakon Giltibold, den ihm der Pfarrer Willimar beigegeben, an ein Flüsschen, die Steinach genannt, und fing darin Fische, welche der Diakon zum Essen bereitete. Während der Nacht steht Gallus auf, um zu beten. Da naht sich langsam ein ungeheurer Bär, um die Ueberreste der Mahlzeit zu verzehren. Gallus aber, ohne Furcht, befiehlt dem Bären im Namen Gottes, Holz zum Unterhalt des Jeners herbeizutragen. Der bringt das Holz und geht dann auf Befehl des Heiligen wieder fort. Wir sehen in der Mitte der gut abgemessenen Komposition die Prachtgestalt des hl. Gallus stehen, wie er eben einem gewaltigen Bären, der ein großes Stück Holz herbeiträgt, aus einem Korbe zum Lohne ein Stück Brot darreicht; rechts brennt ein Feuer und links schläft der Diakon. Das landschaftliche Bild der fast undurchdringlichen Wildnis ist gut gegeben. Mit dieser Bärenscene hätte aber der Künstler das wichtigste Ereignis aus dem Leben des hl. Gallus wenigstens andeuten können, nämlich die Gründung des Klosters St. Gallen. Die Legende berichtet nämlich in obigem Zusammenhang, daß der hl. Gallus, während sein Diakon die Fische bereitete, seitwärts gegangen sei, um zu beten, daß er aber an einem Dornstrauch hängen geblieben und zu Boden gefallen sei. Dieses betrachtete er als einen Wink Gottes, hier seine Zelle aufzuschlagen; er machte ein Kreuz aus zwei Hölzern, steckte es in die Erde, hängte ein Reliquienkästchen daran, kniete nieder und flehte zu Gott um Segen für

sein Unternehmen. Dieses Kreuz, wenn auch nur in den Hintergrund gestellt, hätte den denkwürdigen Ort der Gründung des Klosters St. Gallen angedeutet.

Das vierte Feld enthält die Heilung der Tochter des Herzogs Gunzo. Nach einiger Zeit kam ein Bote zum hl. Gallus mit der Kunde, daß des Herzogs Gunzo einziges Töchterlein Friedeburga, das bereits dem König Siegbert zur Braut bestimmt war, schwer krank darniederliege, von einem bösen Geist besessen sei und Gallus kommen solle, sie zu heilen. Wir sehen in unserer Darstellung, wie der Heilige in das Gemach der kranken Tochter, die eben im Schoße ihrer Mutter liegt und vom bösen Geiste geplagt wird, mit seinem Diakon und zwei weiteren Begleitern, die Kreuz und Weihwasser tragen, kommt. Die Mutter hält mit beiden Händen ihre Tochter, während der Gottesmann in heiliger Ruhe und Würde dasteht und segnend seine Rechte gegen sie erhebt, während der Herzog rückwärts steht und mit Entsetzen dem seine Tochter verlassenden Dämon nachschaut.

Nachdem der hl. Gallus die Tochter des Herzogs Gunzo geheilt hatte, wollte letzterer, wie die Legende weiter erzählt, ihn auf den eben erledigten Bischofsitz von Konstanz erheben, aber der Heilige weigerte sich standhaft. Als dann später auch die Weltlichkeit und das Volk in ihn drang, empfahl er ihnen den Diakon Johannes von Grabs, den er früher kennen gelernt und noch weiter in der Kenntnis der heiligen Schrift unterrichtet hatte. Wirklich wurde auch Johannes gewählt und sogleich von den anwesenden Bischöfen konsekriert im Jahre 614 oder 615.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Rom. Rom ist der Brennpunkt der christlichen und heidnischen Welt, die Sehnsucht eines jeden katholischen Herzens, der Zaubergarten des Geschichtsforschers und Archäologen, das Paradies des Künstlers.

Es gibt keine Stadt der Welt, an welche sich so viele und gleich großartige Erinnerungen knüpfen. Von jeher ist Rom, das Jahrtausende lang den Mittelpunkt der ganzen Weltgeschichte bildete, für die gebildete Welt von einem märchenhaften Nimbus umwoben. Für den gläubigen Katholiken aber ist es nicht bloß die Stadt der Kunstschätze und Paläste, der herrlichen Kirchen und Plätze,

sondern auch die geistige Metropole der Welt, die Stadt der Päpste und damit auch das Herz der über den ganzen Erdbereich verbreiteten katholischen Kirche, die Grundsäule des Christentums und jeder christlichen Ordnung.

Ist es darum zu wundern, wenn die stolze Roma, die ewige Stadt, so oft schon in Werken verschiedenster Art geschildert worden ist?

So reich nun auch die Literatur ist, ein neues Werk über Rom hat zweifellos seine Berechtigung, wenn anders der Verfasser zur Bewältigung des grandiosen Stoffes durch eigene Forschungen und genaueste Kenntnis der Geschichte überhaupt und der der katholischen Kirche und Roms insbesondere befähigt ist.

Nun liegt uns ein Werk vor, von dem wir in der Tat glauben, behaupten zu müssen, daß ein solches bisher noch nie geschrieben wurde und auch von niemand anderem so geschrieben werden konnte als eben von dem hochverdienten Rektor am Campo Santo in Rom, Dr. A. de Waal. Dasselbe führt den Titel: *Roma Sacra*. Die ewige Stadt in ihren christlichen Denkmälern alter und neuer Zeit. (M. 12.—; gebunden M. 14.—. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft.)

Im Vorwort sagt der Herr Verfasser ebenso zutreffend wie wahr und schön: „Aber um eine *Roma Sacra* zu schreiben und die heiligen Denkmäler des christlichen Altertums, des Mittelalters, die herrlichen Blüten der Renaissance und was hier bis auf die Gegenwart geschaffen worden ist, zu schildern, dazu reicht der Aufenthalt von einem oder anderen Jahr nicht aus, um dann zu Hause das Gesehene aus Büchern zu ergänzen. Nein, dafür muß man ein ganzes Lebensalter in Rom verweilt und sich immerdar mit diesen Dingen beschäftigt haben; da muß man sich ebenso in den Katakomben wie in den Kirchen Roms auskennen; man muß endlich in das ganze innere Leben und Jüßeln Roms eingedrungen sein. Erst nachdem ich 30 Jahre in der ewigen Stadt verweilt hatte, konnte mir der Gedanke kommen, die *Roma Sacra* zu schreiben. Die Schöpfungen einer jeden Epoche nach ihrem Kunstwerte zu würdigen, den Geist, der aus ihnen redet, unserem Geiste verständlich zu machen, aus allen kleinen und großen Blumen in dem weiten Garten den Honig der Belehrung und Erbauung zu saugen, das war die Aufgabe, die ich zu lösen versucht habe. Ich konnte sie nicht lösen, ohne zugleich von Jahrhundert zu Jahrhundert das ganze innerkirchliche Rom zu erfassen, wie es erwachsen, aufgestiegen, gesunken und wieder emporgeführt worden ist. Und da mußte das Auge denn immer wieder über die Mauern der ewigen Stadt in die Welt, in die weite Welt hinausschauen, denn Rom ist doch stets das Herz gewesen, in welchem das gesamte Leben der Kirche pulsiert hat.“

Es ist ein überaus stattlicher Band von 752 Seiten in groß Oktav. „Sollte das Buch seinen Zweck erfüllen, dann mußte es auch mit einer Fülle von Illustrationen ausgestattet sein.“ Und wahrlich, der durch seine verschiedenen Prachtwerke vorteilhaft bekannte Verlag hat es an nichts fehlen lassen: außer zwei mehrfarbigen Tafelbildern enthält es noch 533 Textabbildungen in tadelloser Ausführung.

Den überaus reichen Inhalt gliedert de Waal in folgende sieben Kapitel: 1. Gründung der römischen Kirche. 2. Im Jahrhundert des Triumphes. 3. Das heilige Rom in den Tagen Karls des Großen. 4. Vor dem Exil von Avignon. 5. Rom im Jahre 1530 beim Besuch des deutschen Kaisers Karls V. 6. Rom als Pius VI. in die Gefangenschaft nach Frankreich überführt wurde. 7. Rom im Jubeljahre 1900.

Die einzelnen Kapitel weisen wiederum eine Reihe von Abschnitten auf, deren Einteilung schon erkennen läßt, welch reichen Genuß das ganz bietet, und gerne pflichten wir dem Verfasser bei, wenn er am Schluß seines herrlichen Werkes schreibt: „Aufsteigen und Sinken, ein Wechsel von Licht und Schatten, ein blumenreicher Frühling und frostig über Winter, und doch ist in all dem Vergänglichem ein Unvergängliches, Ständiges, Unwandelbares, in all dem Natürlichen, Menschlichen, Zeitlichen ein höheres, ewiges Element, das ist der Gesamteindruck, den die Wanderung durch die heiligen Denkmäler Roms auf einem Weg von 19 Jahrhunderten auf uns gemacht hat. Die alten Kaiser, die Goten, die Byzantiner, die Deutschen, einheimische Fürstengeschlechter, die französische Republik, das Königshaus von Savoyen, sie haben in der Herrschaft gewechselt: Eines hat nicht gewechselt; im Wandel der Jahreszeiten, unter Sturm und Sonnenschein ist der Baum stets derselbe geblieben, in stetem Wachsen und immer reicherer Fruchtbarkeit.“

Der verehrte Herr Verfasser führt den Leser an der unermesslichen Fülle von Roms Kunstschätzen Jahrhundert um Jahrhundert vorüber und bereitet ihn so zu einer Wallfahrt nach Rom vor. Das Buch wird ihm sein bester Begleiter sein und nach seiner Rückkehr alle die Eindrücke in ihm wach erhalten und aufrischen, die Geist und Herz gleichmäßig in so reichem Maße empfangen haben. Roma Sacra von de Waal ist in der Tat eine kostbare Mitgift fürs ganze Leben. Der Leser wird es mit jenem dankbaren und wohligen Gefühle aus der Hand legen, das auf erlebte Stunden innerlichen Genusses und geistiger Anregung folgt.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Salzer, München. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. (Vollständig in 25 Lieferungen à Mk. 1.—.)

Wir zeigen obiges Werk zum drittenmale an, nachdem uns bereits die 17. Lieferung zugegangen ist. Je weiter das Unternehmen vorwärts schreitet, desto sicherer scheint uns der Verfasser den gewaltigen Stoff zu beherrschen, desto tiefer seine Aufgabe zu erfassen. Das zeigt uns wieder besonders die treffliche und eingehende Würdigung, die er in dem 10. und 11. Hefte unserem Nationalepos, dem Nibelungenliede, angedeihen läßt. Nachdem mit der 15. Lieferung der erste Hauptabschnitt des Werkes bis zum Anbruch der neuhochdeutschen Zeit sozusagen abgeschlossen vorliegt, kann man ein vorläufiges

zusammenfassendes Urteil über diesen Abschnitt geben. Und da darf man unbedingt darauf hinweisen: es ist nicht Zufall und nichts Gemachtes, sondern es liegt in dem großartigen Werke selbst, daß die bisherigen Lieferungen nach Inhalt, Stoff und Illustration uneingeschränkt die vollste Anerkennung in allen maßgebenden Kreisen gefunden haben. Wenn in der Frankfurter Umschau gesagt wird: „So viele Literaturgeschichten auch im Handel sind, das vorliegende Werk stellt sie textlich sowie durch die reiche Ausstattung weit in den Schatten“, so unterschreiben wir dieses Urteil gerne und es erscheint uns deshalb auch besonders bemerkenswert, weil es zeigt, daß Salzer auch in alatholischen Kreisen die vollste Würdigung und uneingeschränkte Anerkennung zu teil wird. Der Standpunkt des Verfassers ist der positiv christliche und zwar der katholische; dadurch sollte sich aber niemand von dem Studium des Werkes abhalten lassen; es finden sich verschiedene Partien, aus denen man sich ein Urteil über die Stellungnahme des Verfassers bilden kann, so namentlich die Bewertung der Persönlichkeit Gregors VII. und Innocenz' III. und der Stellung Walters von der Vogelweide zu letzterem. Man wird da bald erkennen, daß die Ansichten des Verfassers maßvoll und gerecht sind und daß gerade sein Standpunkt ihm für einen guten Teil der Dichtungen des Mittelalters erst das richtige Verständnis anbahnt (Religiöse Dichtung, Marienbilder).

Was aber diese herrliche, großangelegte Literaturgeschichte auch äußerlich noch vor andern in hohem Grade auszeichnet, das ist ihre geradezu glänzende Illustration. Da ist es keine Phrase, zu sagen, daß der Verlag keine Mühen und Opfer gescheut hat für die auf diesem Gebiete noch unerreichte Ausstattung. Nach jeder Hinsicht reiflich erwogen und mit Bedacht ausgewählt, dienen die unvergleichlich schönen, originaltreuen Reproduktionen alter Schriftentwürfe, wie keine Literaturgeschichte in diesem Umfange und in dieser Auswahl sie bietet, vor allem zur Belehrung und zur Förderung des Verständnisses des Textes. Sie spiegeln die Kultur der alten Germanen in trefflicher Weise wieder, zeigen die Entwicklungsstufen der Schrift, die unbeholfene Ausführung biblischer Darstellungen in der Miniaturmalerei, die Ausstattung der Büchertitel in verschiedenen Zeiten, die Handschrift unserer Literaturgrosen in Faksimiledrucken und natürlich auch ihre Bildnisse. Besonders aber in farbigen Tafeln ist Hervorragendes geleistet. Geradezu köstlich ist in den beiden letzten Lieferungen (16 und 17) „Der Turmbau zu Babel“ und die „Ecce aus dem „Meiner“ des Hugo von Trimberg“. Wie wertvoll müßte diese Literaturgeschichte besonders auch — und wertvoll ist sie für jeden Gebildeten — für unsere heranwachsende Jugend, die Schüler höherer Lehranstalten, sein!

Hierzu eine Kunstbeilage:
Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Horb.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kll.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.



ARCHIV FÜR CHRISTLICHE KUNST

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigiert von Pfarrer Deßel in St. Christina-Ravensburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins;
Kommissionsverlag von Friedrich Ulber in Ravensburg.

Jährlich 12 Nummern. Preis durch die Post halbjährlich M. 2.05 ohne
Mr. 12. Bestellgeld. Durch den Buchhandel sowie direkt von der Verlags-handlung **1905.**
Friedrich Ulber in Ravensburg pro Jahr M. 4.10.

Ein Madonnenwerk für den Weihnachtstisch.

Von Prof. Dr. Mohr in Breslau.

Vor einigen Jahren wies ich im Anschluß an die Arbeiten von Rothemann und Weiffel über Fiesole nach, wie sich ein Umschwung vollzieht in der Wertung Fra Angelicos. Diesmal kann ich auf ein Werk des zuerst genannten Autors über einen andern Gegenstand aufmerksam machen, nämlich über „die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst“ (Köln, Bachem, erstes bis drittes Tausend, mit 118 Text- und 10 Einschaltbildern). Zwischen den beiden liegt noch ein drittes, umfangreicheres über „die Blütezeit der Sieneſischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst, ein Beitrag zur Geschichte der Sieneſischen Malerschule“ (Straßburg, Heib, 1904). Das an erster und das an dritter Stelle genannte sind streng wissenschaftlich gehalten, ohne freilich trocken und pedantisch zu sein. Das neueste dagegen ist, wie auch seine starke Auflage andeutet, für weitere Kreise bestimmt. Es will an der Hand einer Menge von Illustrationen dartun, wie sich das Marienbild seit den Anfängen des Christentums entwickelt hat bis zur Gegenwart, und geleitet seine Leser durch die Geschichte der christlichen Kunst von den Katakomben bis in die modernsten Gemäldesammlungen und die jüngsterbauten Kirchen und Kapellen. Dabei ist es selbstverständlich nicht darauf abgesehen, alle Darstellungen der Muttergottes in chronologischer Abfolge abzuwandeln, sondern

die Typen werden herausgestellt. Diese Art der Behandlung bringt es mit sich, daß Künstler, von denen man gewöhnlich kaum die Namen, ja sogar nicht einmal diese kennt, sehr eingehend gewürdigt sind, während Träger glänzender Namen sehr knapp behandelt werden. So nimmt das älteste Marienbild der Katakomben bedeutend mehr Raum ein in der Behandlung, als z. B. Michelangelo, Rubens oder Murillo, einfach deshalb, weil die letzteren kein neues Moment in die bildliche Darstellung der Muttergottes hineingebracht haben, sondern sich an die traditionelle Darstellungsweise hielten. Letztere zu verfolgen ist nun sehr interessant, denn sie repräsentiert ein gut Stück Geschichte der religiösen Anschauungen sowohl der Künstler als ihrer Zeit. So fällt das älteste Madonnenbild aus den Katakomben, noch dem ersten Jahrhundert angehörig, angenehm auf durch die „frische Natürlichkeit, ja selbst Anmut in Gesichtsausdruck und Formen“ (S. 1) und ist allen spätern gegenüber ein Unikum. Die ganze „naive Schaffenslust des malenden Neubekehrten“ redet aus ihm. Alle spätern möchten „in Maria eine der Erde entrückte körperlose, himmlischhohe Wesenheit betont wissen“. In den meisten Katakombenbildern hält Maria einen Arm vor, als wolle sie Gaben, die Gebete der Gläubigen, in Empfang nehmen. Die letzte Zeit der Christenverfolgung liebt die Darstellung als Fürbitterin (orans) mit ausgebreiteten Armen in betender Haltung, und zwar kehren derartige Bilder wieder bis ins neunte Jahrhundert herauf. Je jünger jedoch dieselben sind, desto deut-

licher macht sich ein Zug der Körperlosigkeit und Vergeistigung bemerklich, und das ist's, was hinübergreift in die nächste Periode.

Ein authentisches Bild der Muttergottes gab es nach Augustinus und Ambrosius nicht, und die sogenannten Sankt Lukas-Madonnen tragen sämtlich einen jüdischen Typus, und aus ihnen entwickelte sich der Marientypus der byzantinischen Kunst: großer Kopf, große, längliche Augen, lange, schmale Nase, kleiner Mund mit zusammengepreßten, oft wulstigen Lippen, hervorstehendes, spitzes Kinn, hauschige, breite Gewandung, sitzende oder stehende Haltung, mit betend ausgestreckten Armen oder mit dem segnenden göttlichen Kind auf dem Schoß.

Die dogmatische Definition der Würde als Gottesgebärerin auf dem Erbesimum brachte auch dem Marienbilde eine Erweiterung, nämlich: eigentlichen Schmuck, kostbares Kleid, Diadem, Edelsteine, Perlen und huldigende Gestalten aus den Chören der Engel. Typisch ist das Mosaikbild am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom. Zu den Engeln gesellen sich später Heilige und zuletzt Donatoren, und die Gestalt der Muttergottes bekommt etwas Mumienhaftes und wird vom Schmucke fast erdrückt.

Aus dieser Erstarrung wurde die Madonnenmalerei, wenigstens für das Abendland, erweckt durch die Schule von Siena: statt der bisherigen zeremoniösen En face-Stellung neigt sich die Mutter zum Kinde und das Kind zur Mutter. Auch die beigegebenen Engel sind nicht mehr bloße Statisten, sondern bekunden schon durch ihre Körperhaltung Verehrung. Zeitlich und wohl auch kausal besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Belebung und Verinnerlichung in der Kunst durch die Sieneesen und der Erneuerung des Geisteslebens durch die franziskanische Bewegung. Die Mitwelt fühlte den Hauch der *vita nuova*, der ihr hier entgegenwehte, und geleitete das erste bedeutende Werk der neuen Richtung, die thronende Madonna des Duccio, unter Glockengeläut und Posaunenschall in den Dom. In der Tat zeigt jede Gestalt des Meisterwerkes Gemüt und Leben; unter sich stehen sie in den innigsten Wechselbeziehungen, und sie

atmen nicht nur Gemüt und Leben, sondern auch Anmut und Liebreiz, und diese Vorzüge sind nichts Singuläres, sondern bleiben fortan ein Erbe der Kunst und teilen sich auch den Heiligen mit, welche dieselbe den Engeln zugesellt. Und die Verinnerlichung wird bisweilen zur Vergeistigung, und aus dem Auge der himmlischen Mutter blicken nicht mehr bloß Mutterglück und Mutterfreude im gemein menschlichen Sinne, sondern der Gedanke an das Unendliche, was ihr Kind ist und was es wirken soll. Das Anmutige geht über ins Hehre und Erhabene. Oft freilich wird es wieder gedämpft durch das kindliche, liebreizende Spiel des Jesusknaben, der mit dem Schleier der Mutter spielt oder von ihr gestillt wird. Und das Verständnis und die Begeisterung erfaßten immer weitere Kreise und führten sienesishe Meister bis nach Südfrankreich, Spanien und Böhmen. Die Quattrocentisten von Siena hielten sich freilich nicht auf der Höhe der Trecentisten. Die Innerlichkeit verflacht sich auf ihren Bildern zur Süßlichkeit. Uebrigens war inzwischen auf anderem Boden eine Malerschule entstanden, die des Erbes der Sieneesen aus ihrer besten Zeit würdig war und dasselbe auch übernahm: die Florentiner des Quattrocento. Es ist bezeichnend, daß nicht Künstler von der Selbständigkeit eines Masolino und Masaccio, sondern Orcagna, Lorenzo, Monaco und Giesole und damit eben die, die sich bewußt an die Sieneesen anlehnten, die Weiterbildung des Marienbildes bewirkten. Das Gemüt redet hier noch deutlicher mit, die Verinnerlichung steigert sich, ohne daß damit überirdische Feierlichkeit das Charakteristikum in allen Fällen würde. Auch das Mutterglück und die Kindesliebe treten als Motiv auf. Giesole läßt sogar den Erlöser in gereiftem Mannesalter aus einer von Seraphim über dem Haupte Mariens gebildeten Mandorla voll Genußgung auf Maria herabsinken, wie sie ihn als Kind auf den Armen trägt (S. 23). In seinen späteren Bildern sind, anlehnend an Cimabue, die Engel um den Thron Mariens durch Heilige ersetzt, und das Zusammensein wird immer mehr zu einem innerlich Zusammengehören, Zusammen-

fühlen, Zusammenreden. Es ist wirklich eine *sacra conversazione*, und Maria ist nicht nur ihr physischer, sondern auch ihr geistiger Mittelpunkt, ihr Schutzgeist. Außer den Personen zeigt auch die sonstige Umgebung einen Fortschritt, nämlich Vorhänge, Teppiche, Manern, Landschaft, also auch hier Mannigfaltigkeit und Leben.

Im Geiste Giesoles arbeitete zunächst Filippo Lippi, und zwar gab er anfangs Weihnachtsszenen, wandelte sie aber später in Marienbilder um, indem er alles auf Weihnachten Bezügliches übergab und nur Maria in anbetender Haltung vor dem auf der Erde gebetteten Kinde ließ. Sodann ist er es, der erstmals den beiden den kleinen Johannes den Täufer, wenn auch vorerst noch in schüchternem Fernstehen, zugeellte. Dann aber ist es allerdings derselbe Filippo, der nach seiner Rückkehr in die Welt auch das Marienbild verweltlicht, die Wöchnerinnszene ins Marienleben einführt, seine Gattin als Madonna und seinen kleinen Filippino als Christkind malt. Doch malt gerade Filippino wieder ein ideales, durchgeistigtes Marienbild. Noch weiter geht hierin Sandro Botticelli. Zwar sind seine Bilder bewegter und belebter als z. B. die Giesoles: Mutter und Kind lieblosen sich: Maria reicht dem kleinen Johannes ihr Kind zur Umarmung; Engel stützen den an der Mutter empor-kletternden Jesusknaben. Ein Jüngling reicht Aehren und Trauben, die Symbole der heiligen Messe, die Substrate für die Erneuerung des blutigen Opfers auf Golgatha, dar, und das Kind segnet sie; aber bei der Mutter wie bei dem Kinde ist es nicht Hoheitsbewußtsein oder Glücksgefühl, sondern ein melancholisches Vorahnungen der furchtbaren Zukunft, die beider harret. Nicht einmal die Bilder der thronenden Madonna verleugnen diesen Zug ganz, zumal da, wo der Thron umstellt ist mit Engeln, die die Leidenswerkzeuge tragen. — Fremdiger mitten die Magnificatbilder an, auf denen Engel ein mit dem Magnificat beschriebenes Buch, andere eine Krone über das Haupt der Mutter halten, und doch vermag selbst dieser Lobgesang nicht alle Wolken zu verschuchen. — Bei der nächsten Florentiner

Künstlergeneration lassen sich die Nachwirkungen des Fra Angelico, Filippo und Botticelli deutlich nachweisen. Ähnlich verhält es sich bei den Bildhauern. Giovanni Pisano steht unter dem Einfluß Guidos von Siena, die della Robbia und Donatello unter dem Filippo.

Luca della Robbia betont die Göttlichkeit des Kindes und läßt Maria mehr zurücktreten, stellt sie wohl auch — und das ist eine Neuerung — hinter eine Lampe und läßt sie das Kind auf derselben halten; aber doch hat auch er Werke geschaffen (Neapel, Museo nazionale und Kaiser Friedrich-Museum in Berlin), in denen Kindesart und Mutterglück ohne alle hieratische Feierlichkeit geschildert sind. Andrea della Robbia betont wieder mehr das Erhabene und gibt zu diesem Zwecke manchmal dem Vater und heiligen Geist bei, ersteren zuweilen nur durch zwei wie wohlgefällig hinweisende Hände andeutend. Engel halten wohl auch eine Krone über der Gebenedeiten oder ein Spruchband mit dem Gloria in excelsis vor ihr. Auch Heilige treten auf und bilden eine *sacra conversazione*.

Donatello zeigt zunächst noch klassische Ruhe, bald aber macht sich das lyrische Gefühlsleben der Sieneren geltend, selbst die Schwermut Botticellis fehlt nicht. Unter Donatellos Einfluß stehen dann sämtliche Florentiner Bildhauer bis herab zu Michelangelo. In seinen Madonnen wechseln männlich kraftvolle und weiblich anmutige Formen; aber an machtvollem Ausdruck stürmischen Empfindens, wie er uns in der Grabkapelle der Mediceer entgegentritt, ist er unerreicht.

Der Paduaner Mantegna zeigt antike neben Fra Angelescen Zügen, darunter auch den symbolistischen Hinweis auf die erste Eva.

In Venedig hat der byzantinische Einfluß am längsten gedauert und er befindet sich einerseits durch Starrheit und Unbeweglichkeit, anderseits durch die Prachtliebe in den schmückenden Zutaten und Beigaben. Bald aber zeigt sich auch Anmut, Leben, Wechselseitigkeit unter den einzelnen Gestalten, also sienensische Züge. Selbst die Lampe als Standort kehrt wieder. Das typische Modell für die

venetianische Madonna hat Giovanni Bellini geschaffen; aber nicht eine durchgeistigte überirdische Gestalt, sondern eine blühende, gesunde, schöne Frau in vollen Formen. Mehr Tiefe, ja eine schwärmerische Begeisterung wußte Giorgione seinen Gestalten zu geben, und die Harmonie zwischen ihnen und der umgebenden Landschaft ist gleichfalls giorgionisches Sondergut. Ihren Höhepunkt in allem, was äußere Eleganz in sich schließt, erreicht die venetianische Kunst in Tizian. Repräsentationsbilder (Madonna del Pesaro) wie Kinderidyllen (Maria mit dem Kainchen) schafft er mit gleicher Bravour. Tintoretto läßt Maria auf Wolken in den Höhen thronen und die Heiligen zu ihr aufsehen.

Die Norditaliener standen wohl insgesamt teils unter toskanischen, teils unter venetianischen Einflüssen. Lionardoskeses Sondergut sind die eigentümliche Lichteffekte bewirkenden Landschaften mit ihren zerrissenen Felsen. Glänzende Lichteffekte erzielte gleichfalls Correggio, und wirkte damit zurück auf die späteren Florentiner.

In der umbrischen Schule erreicht die italienische Madonnenmalerei ihren Abschluß und in deren Haupt: Raffael Sanzio zugleich ihren Höhepunkt. Tiefe der Auffassung, Klarheit und Majestät der Komposition und Glanz der Darstellung wirken hier harmonisch zusammen, und auch die Harmonie der Personen mit dem Hintergrund und der nächsten Umgebung fehlt nicht. Sonntags Mutterglück neben träumerischem Verjüngensein, demütsinnige Andacht neben überirdischem Hoheitsgefühl begegnen uns wieder, letzteres freilich niemals wieder, weder früher noch später, in einem solchen Grade wie in der Sixtina. Neue Motive bringt er so gut wie keine. Das aufgespannte Tuch, das aufgeschlagene Buch, das Vögelchen, der spielende, liebfolgende oder verehrende Johannes, der Thron, die Wolken, die Heiligen, das alles sind längstbekannte Kunstelemente, und doch hat man vor keiner einzigen Raffaelschen Madonna das Bewußtsein, dies oder auch nur ähnliches schon einmal gesehen zu haben. Insbesondere sucht man eine derartige Einfachheit, Hoheit und Majestät, wie sie in der Sixtinischen Madonna die Mittlerin

zwischen Himmel und Erde verklären, in der ganzen Kunst vor- und nachher vergeblich. So unergründlich tief und so erhaben und erhebend zugleich blickt keine Madonna und kein Christkind.

Das Gefühl der Ernüchterung, das sich beim Uebergang von der italienischen zur deutschen Kunst gewöhnlich einstellt, regt sich auch auf dem Gebiet der Mariendarstellung. Von byzantinischer Steif- und Starrheit ist ja allerdings nichts zu verspüren. Eine gewisse Anmut, Gemütsiefe und Innigkeit ist den Erstlingswerken der kölnischen Malerei nicht abzuspüren. Möglicherweise geben diese Züge sogar auf sienensische Einflüsse zurück. Aber die Zierlichkeit geht eben doch beinahe über in Zimpferlichkeit, und Stefan Lochners Maria mit dem Veilchen neben eine Madonna von Raffael oder Michelangelo gestellt fällt geradezu auf durch ihre Körperlosigkeit. Die Arbeiten der schwäbischen Schule gar wirken direkt unschön. Nur taucht hier für den Kundigen die Frage auf, ob der Glanz Altkölns nicht aus Schwaben erborgt ist. Auf derartige kritische Fragen kann ein Buch wie das vorliegende naturgemäß nicht eingehen; aber vielleicht folgt der Verfasser sonst einmal den Spuren, auf die der selige Probst hinwies.

Mehr Anmut als Schongauers Maria im Rosenhag zeigen die Werke Grünewalds; auch begegnen uns auf ihnen Lichteffekte, die für jene Zeit doch sehr viel zu bedeuten haben. Gemüt atmen Cranachs d. Äl. Werke. Die berühmteste deutsche Madonna aber hat Holbein d. J. gemalt. Schon die Madonna von Solothurn zeigt „erstklassige malerische Qualitäten“, wird jedoch noch überholt durch die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Volle Farben, warme Töne, majestätische Erscheinung, holde Anmut, vornehme Gesichtszüge bei der Muttergottes, fein modellierte, ausdrucksvolle Köpfe, Fluß der Umrisse und Ehrerbietigkeit der Haltung bei den Vetern zu ihren Füßen sichern dem Werke den Ehrennamen des besten deutschen Marienbildes, und da es als Trugbild gegenüber der Reformation zu verstehen ist, verdient es auch noch Beachtung aus Gründen, die außerhalb der Ästhetik und Kunstgeschichte liegen. Die Werke Dill

Niemenschneiders, des Meisters C. E., Burgmaiers u. f. w. haben ihre Vorzüge, stehen aber weit hinter Holbein zurück. Und auch Dürers Mariendarstellungen streben mehr nach Richtigkeit als nach Schönheit und haben alle ein „familiär-ausprechendes und devotionelles Element“. Auf seinen Reisen hat er italienische und niederländische Elemente aufgenommen. Die Verehrung selber aber für die Himmlskönigin war ihm eigen sein Leben lang und half ihm sein erstes wie sein letztes Werk schaffen.

Mit der Hervorhebung der edlen Einfalt, stillen Größe, feierlichen Ruhe des Ausdrucks, des plastischen Faltenwurfs der Gewandung, des ausgebildeten Sinns für Perspektive, Naturschönheit und mächtige Architektur des Hintergrundes, des warmen, harmonisch gestimmten Kolorits sind die Vorzüge der Werke der van Eyck, aber auch der altniederländischen Kunst genannt. Rubens und van Dyck weisen italienische Züge auf, ohne freilich ihre Eigenart preiszugeben.

Die Franzosen zeigen auch hier ihre „manierierte, wenig originelle Art“.

Unter niederländischem Einfluß steht die spanische Schule; auch die Nachbarschaft Italiens macht sich bemerkbar, besonders in den kompositionellen Motiven. Dagegen zeichnet sie sich namentlich in Murillo durch Sinn für glückliche Verwendung von Farbe und Licht aus.

Im Süden wirkt die Hochrenaissance noch lang nach, im Norden legt der dreißigjährige Krieg mit seinen Nachwehen die Kunst auf Jahrhunderte lahm. Erst die Nazarener hauchen ihr wieder neues Leben ein, und wenn manche auch sehr abfällig über sie urteilen, so sind doch nicht sentimentale Schwärmerei und schädliche Nachahmung der Renaissance ihre Eigenatur, sondern wahre Andacht leitete sie, und den Formen der Renaissance wußten sie doch deutsche Tiefe und Innigkeit zu geben. Eine Beliebtheit, wie sie ihren Werken ward, war nicht oft der Anteil der bildenden Kunst. Sie wollen aus ihrer Zeit heraus verstanden sein, und da bedeutet ihr Werk eine Erlösung und auch heute noch waltet ihr Geist in den der Gesellschaft für christliche Kunst nahestehenden Kreisen. Das Keimenschliche

prävaliert in den Darstellungen Böcklins, H. Raulbachs, Gabriel Max' und v. Mhdes, ist aber freilich mit dem ganzen Raffinement modernster Kunst wiedergegeben. Bei Max kommt noch ein geistvoller, somnambul-hysterischer Zug, bei Mhde ein Stück Elendmalerei hinzu. Die Madonna des letzteren ist die Frau des vierten Standes in ihrer ganzen Armseligkeit und soll eben dadurch echte Empfindung erwecken. — Damit ist die Geschichte des Marienbildes abgeschlossen. Nun gilt es noch, das Marienleben in seinen einzelnen Szenen durch die Kunstgeschichte zu verfolgen, die Meister zu nennen, die sich ihrer Darstellung gewidmet und, wo nötig, auch die individuellen Züge, die sie denselben abzugewinnen wußten. Wir haben also eine Ikzographe sämtlicher Ereignisse des Marienlebens, die je einmal Gegenstand künstlerischer Darstellung waren, und zwar nicht nur eine Aneinanderreihung von Namen, sondern eine kurze Charakterisierung. In den vielen Illustrationen des Buchs selber ist ein reiches Material enthalten zum Nachprüfen. Den Besitzern des „klassischen Bilder-schatzes“, des „Museums“ oder irgend eines größeren Kunstatlasses ist ein tüchtiger Führer zum Verständnis ihrer kleinen „Kunstsammlung“ gegeben, und wer sich einmal die Mühe genommen, zu vergleichen, wie der einzelne Vorgang von den verschiedenen Meistern behandelt worden ist, und wer sich klar geworden, warum der eine den, der andere den andern Zug hervorhebt und worin der Vorzug der einen vor der andern Darstellung liegt, der hat für das Kunstverständnis überhaupt viel gelernt. Auch von praktischem Interesse ist dieser zweite Teil. Die Stiftungen, die sich mit Aufträgen an Waderé, Busch, Feuerstein und ähnliche Künstler wenden können, sind nicht sehr zahlreich. Andererseits haben wir aber doch eine Reihe tüchtiger Maler, die nach Vorlagen arbeiten können. Das Werk von Nothes bietet solche, für alle nur erdenklichen Sujets aus dem Marienleben, kann also manchmal auch zum Vorrat werden. — Ob man also Kunstverständnis hat oder erst erwerben soll, man wird das Buch immer mit Nutzen und mit Genuß benötigen. Der bei der glänzenden Ausstattung auffällig niedrige

Preis — eleg. gebunden 5 M. — erleichtert die Anschaffung und empfiehlt das Werk für Geschenkzwecke auch dann, wenn man über keine reichen Mittel verfügt. — In wenigen Fällen wird vielleicht der schwäbische Leser zu den Ausführungen Mothes' ein Fragezeichen machen. Er wird sich erinnern, daß Drechsler in seinem Aufsatz in einem früheren Jahrgang des „Archivs“ eine andere Ansicht über Dürers Stellung zur Reformation vertrat und daß Probst noch kurz vor seinem Tode Zusammenhänge zwischen der Schwäbischen und Kölner Schule nachwies, daß also das Urteil über den künstlerischen Beitrag Schwabens zur Verherrlichung Mariens günstiger lauten dürfte — aber derartige Ausstellungen heben den Wert des Buches nicht auf, und man kann nur wünschen, daß der jugendliche Kunstforscher mit dem bisherigen Erfolg weiterarbeiten und auch über den engen Kreis günstiger Kunstkenner hinaus mit dem reichen Wissen, das er besitzt, anregend und klärend wirken möge.

Zur Grünewald-Forschung.

Von Max Bach.

Im Jahrgang 1899 dieser Blätter Nr. 2 habe ich unter obigem Titel Bericht erstattet über einige neu erschienene Literatur zur Grünewald-Frage, jetzt tritt Franz Vock im 54. Heft der „Studien zur Kunstgeschichte“ (1904) mit einer umfangreichen Arbeit: „Die Werke des Matthias Grünewald“ vor die Öffentlichkeit. Obwohl der Verfasser schon im Vorwort erklärt, ein Leben Grünewalds könne nicht geschrieben werden, so hat er doch versucht, aus seinen Werken eine ganze Biographie zusammenzulesen. In sechs Kapiteln verfolgt er dessen Werke, vom Oberrhein ausgehend nach Nürnberg, in Aschaffenburg, wieder am Oberrhein, wieder in Aschaffenburg und zuletzt in Mainz. Die Methode, die er einschlägt, ist die der reinen Stilvergleichung und Stilkritik, irgend welche dokumentarische Belege stehen ihm nicht zu Gebot. Man staunt über die Kühnheit des Verfassers, dem Meister Bilder zuzuschreiben, die weit entfernt sind von Grünewalds Eigentümlichkeiten, welche ja sehr deutlich zu erkennen sind.

Da ist gleich das erste Werk, welches Vock als Jugendleistung Grünewalds ausgibt; zwei Altarflügel im Straßburger Museum mit den Darstellungen der Anbetung und Verkündigung, welches ganz richtig bisher als der Schule Schongauers angehörig bezeichnet wird, gewiß kein Grünewald. Dagegen scheinen mir die vier Tafeln in Alt-St. Peter zu Straßburg ganz gut auf Grünewald zurückzuführen sein. Gewagt und hypothetisch ist dann aber die Zuwendung einer ganzen Reihe von Bücherillustrationen des Basler Verlegers Bergmann v. Olpe, welcher die Werke des Sebastian Brand verlegte; die früher Dürer zugeschriebenen Illustrationen zu Teranz und anderes. Daß Grünewald mit Dürer gleichzeitig in Basel gearbeitet haben soll, schließt Vock aus der Erlanger Federzeichnung, welche einerseits eine heilige Familie, anderseits ein Jugendporträt Dürers darstellt, das er ohne weiteres Grünewald zuschreibt.

In diese erste Periode des Meisters stellt dann Vock den Dominikusaltar im Darmstädter Museum. Wer die beigegebenen guten Photographien aber vergleicht, wird niemals an Grünewald denken; auch Thode in seiner Abhandlung über die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert bespricht die Bilder. Er sagt ganz richtig: „daß ein so origineller und schöpferischer Geist selbst in seiner Jugend so vollständig in den Bann der Schongauerischen Formensprache geraten sei, ist schwer denkbar. Was man in seinen frühesten Werken zu finden erwarten müßte, weil es das entscheidend charakteristische und persönliche seiner Kunst später ist, wäre doch ein ausgesprochen malerisches Element und eine dem landschaftlichen zugewiesene bedeutendere Rolle. Beides aber findet sich in den Tafeln nicht.“

Darin muß ich Thode vollständig beipflichten. Uebrigens scheinen mir zweierlei Hände bei dem Altarwerk tätig gewesen zu sein; wer die schönen Mönchsköpfe beim Tode des hl. Dominikus gemalt hat, kann wohl kaum die technisch und zeichnerisch ganz anders behandelten Passionsdarstellungen gemalt haben.

Vock führt nun den Meister nach Nürnberg im Gefolge Dürers. Der Umstand,

daß Grünewald neben seinem Monogramm einmal ein N beifügt, wird namentlich verwertet, ebenso eine Handzeichnung zu einem Glasgemälde mit der Jahrzahl 1502, welches sich jetzt im Germanischen Museum befindet und das den charakteristischen Stil Grünewalds zeigen soll. Das ist alles! An die Darmstädter Bilder knüpft nun Vock eine andere Bilderreihe an: Die „Sieben Schmerzen Mariä“ in der Dresdener Galerie, es sind kleine Tafeln 63×45 cm und wurden früher Schärffelin, von Thode in dem angeführten Aufsatz, Dürer zugeschrieben. Ich kann mich angesichts der mitgeteilten Photographien unmöglich entschließen, die Bilder Grünewald zuzuschreiben, sie haben so viel originelles, charakteristisches, besonders in der Behandlung der Köpfe und Drapierungen, wie man solches bei dokumentierten Werken Grünewalds niemals sieht. Kopien dieses Zyklus befinden sich in getuschten Federzeichnungen in der Bibliothek in Erlangen.

Aber auch eine Anzahl Holzschnitte weist ihm Vock in dieser Periode zu und zwar die Holzschnitte im Brigittenbuch des Nürnberger Druckers Koberger von 1502, dann die Bilder in den 1501 ebendort gedruckten Komödien der Roswitha, die Holzschnitte im Speculum Passionis 1507 und einige im „beischloßen Gart des Rosenfrank Mariä“. Außerdem werden noch vier gewöhnlich dem Dürer zugeschriebene Einzelblätter namhaft gemacht. Von Zeichnungen und Studien sind zu nennen die drei Reiter und die drei Tode, Clair-obskurzeichnung in der Albertina zu Wien (Kopie in Stuttgart¹⁾), und die Verkündigung des hl. Antonius im Lore.

Nach Auflösung von Dürers Werkstatt um 1506 scheint sich Grünewald nach Nischaffenburg gewendet zu haben, wo bekanntlich einige Hauptwerke des Künstlers sich befinden; der erst neuerdings gewürdigte Altar aus der Stiftskirche mit der Anbetung des Kindes im Mittelbild und den Heiligen Johannes auf Patmos und Hieronymus auf den Flügeln. Ferner eine kleine Anbetung des Kindes, im Katalog bezeichnet als „fränkisch um 1500“.

¹⁾ Siehe meine Abhandlung darüber in der „Kunstchronik“ V. S. 383.

In der Stiftskirche noch an Ort und Stelle ein Motivbild (Pieta) für den Kardinal Albrecht von Brandenburg und zwei schmale Flügel mit Katharina und Barbara.

Das Liebespaar in Gotha, welches Vock hier einreicht, ist wohl kaum von Grünewald, es repräsentiert noch ganz die Kunst der Gotik und ist wohl das bedeutendste Doppelporträt seiner Zeit, was auf uns gekommen ist.

„Man geht nach Kolmar, um Schongauer zu suchen und findet Grünewald“, hat Vocklin nach einem Besuch der Stadt und ihres Museums gesagt. Dort ist der Jsenheimer Altar, welcher eingehend beschrieben und gewürdigt wird. Vock vermutet, daß auch die Skulpturen auf die Hand Grünewalds zurückgehen, wäre das richtig, so hätten wir ein Analogon zu Multscher. Bald nach Vollendung des Jsenheimer Altars muß Grünewald an den Mittelrhein und wahrscheinlich nach Nischaffenburg zurückgekehrt sein, wo er für den Kardinal Albrecht von Brandenburg, welcher dort seine Sommerresidenz hatte, verschiedene Werke schuf. Das wichtigste Gemälde dieser Periode ist das Bild der Münchener Pinakothek mit den heiligen Erasmus und Moriz aus dem St. Moritzkloster zu Halle, welches 1524 entstand, daran reihen sich an ein jüngstes Gericht im Germanischen Museum, die heiligen Lorenz und Cyriakus im städtischen Museum in Frankfurt, ein jüngstes Gericht zu Nachen, eine Tafel in Freiburger Privatbesitz aus der Maria-Schneekapelle der Nischaffenburger Stiftskirche, worauf N. ein Porträt Grünewalds und seiner Frau vermutet, und noch verschiedene andere Bilder in Nischaffenburg, auf welche wir nicht näher eingehen können.

Nach dem Wenigen, was uns Sandrat aus dem Leben des Meisters mitteilt, scheint derselbe schließlich in Mainz gelebt zu haben, woselbst im Dom drei Altäre von ihm gestanden haben sollen. Nur ein Altarwerk aus dieser späten Zeit ist uns erhalten, nämlich die Kreuzigung und auf der Rückseite die Kreuztragung aus der Kirche zu Tauberbischofsheim, jetzt in der Galerie zu Karlsruhe. Es ist ein ergreifendes Werk von schlagender Echtheit, wer es gesehen hat, wird es niemals vergessen. Außer den Gemälden des Meisters werden

noch eine Reihe von Handzeichnungen erwähnt, einzelnes auch abgebildet.

Die fleißige Arbeit, welcher am Schluß eine große Zahl Nummerungen beigelegt sind, wird reichlich Gelegenheit geben zu weiteren Studien über den Meister, welcher in seinen Werken einzig in seiner Art dasteht; ein wohlverwandter Vorgänger und Prophet Rembrandts, dem Meister des Hellbunkels.

Ein Gang durch restaurierte Kirchen.

28. Gattnau, M., Tettung.

Von Pfarrer Dechel.

(Schluß.)

Diesen Vorgang aus dem Leben des hl. Gallus, wie er die Bischofswürde ausschlägt und seinen Mitbruder Johannes hiezu vorschlägt, zeigt die fünfte Darstellung unserer Deckengemälde. Wir finden hier den Vorgang im Chore einer romanischen Kirche. Ein Bischof erscheint mit Stab und Mitra, um solche dem dankenden Heiligen zu übergeben; dieser aber weist mit der Linken die Insignien sanft zurück und zeigt mit der Rechten auf den hinter ihm knienden Bruder Johannes, der als Begleiter zwei Diakone bei sich hat, in denen die Porträts des Ortspfarrers und seines Kaplans zu erkennen sind. Im Hintergrunde sieht man die geheilte Tochter des Herzogs und diesen selbst mit seiner Gemahlin.

Die letzte Darstellung zeigt den Tod des Heiligen. Zum letztenmale stieg der hl. Gallus am Kirchweihfeste zu seinem Fremde Willimar nach Arbon hinab und bestieg hier als altersschwacher Greis die Kanzel und hielt eine kraftvolle Predigt, — es war seine letzte. Drei Tage danach, erzählt die Legende, ergriff ihn ein Fieber, und mit den heiligen Sterbsakramenten versehen, starb er, 95 Jahre alt, in den Armen seines Freundes Willimar. Wir sehen in diesem Felde den Heiligen auf einem Schragen liegen, mit einem grünen Teppich bedeckt. Sein Freund Willimar (es soll das Porträt des sel. Münsterpfarrers Brugier in Konstanz sein) reicht ihm die heilige Kommunion, während sein Diakon die Kerze trägt und

ein anderer seiner Schüler die Hände gefaltet hält und ihn auf die Wegzehrung, den Leib des Herrn, hinweist. Der Vorgang spielt sich in der einfachen Zelle des Heiligen ab, wo man nur ein Fensterchen und einen kleinen Tisch erblickt, auf dem ein Kreuzifix steht. Oben erscheinen die Engel des Himmels mit der Siegeskrone.

Wir haben diese Gemälde einer eingehenden Besprechung unterzogen, weil sie zu den eigentlichen Kunstwerken in unserer Diözese gerechnet werden müssen. Es zeigt sich in ihnen eine geistvolle, glückliche Erfindungsgabe, ein vorzügliches Kompositionstalent und ruhige, harmonisierende Farbengebung. Sie werden bis in die spätesten Generationen eine wohlberechtigte Verherrlichung desjenigen Heiligen sein, dem die Seegegend ja in erster Linie ihre Christianisierung verdankt. Wir haben sie auch deshalb hervorgehoben, weil noch immer so manche Dekorationsmaler ihr Unwesen in Figurenmalerei treiben und sogar im „Komponieren“ sich versuchen — sei es auch nur nach einem Gebetbuchbildchen —, aber „Kunstwerke“ in unsere Kirchen liefern, die weder dem betreffenden heiligen Gegenstand noch auch den Kirchenrektoren, die sich mit solcher Malerei begnügen, zur Ehre gereichen.

Außer diesen legendarischen Darstellungen im Schiffe der Kirche zu Gattnau hat Meister Siebenrock auch an dem Plafond des Chores eine große Komposition geschaffen, nämlich das heilige Abendmahl. Wir sehen in einem großen Saale mit zwei Öffnungen im Hintergrunde einen dreiteiligen Tisch, um den sich die Apostel verteilt haben, indem sie zum Teil sitzen, zum Teil knien, um vom Heiland die heilige Speise ausgeteilt zu erhalten; eben ist der hl. Petrus an der Reihe, der mitten im Saale vor dem Heiland kniet und die heilige Kommunion empfängt. Wir haben hier also die rituelle Feier des heiligen Abendmahles dargestellt, wie sie in dieser Art zuerst von Fra Angelico da Fiesole in einer der Zellen von San Marco zu Florenz gegeben wurde. Wir sehen dort die Tafel aus zwei Teilen bestehen, welche rechtwinklig zusammenstoßen; in dem dadurch gebildeten Winkel sehen wir den Herrn stehend, welcher in der Linken den Kelch mit Patene und

Kostien darauf trägt, und letztere an die Apostel verteilt, von denen acht an der hintern Seite des Tisches sitzen, vier rechts knien. Eine ähnliche Verteilung hat auch unser Meister in Gattnau eingehalten und so die schöne, majestätische Gestalt Christi in weißem Gewande zum Mittelpunkt der ganzen großen und wirkungsvollen Komposition gemacht. Da wir ein großes Rundbild vor uns haben und die Hauptdarstellung mehr in die Breite gehen mußte, war oben ein großer Raum übrig. Diesen füllte der Meister dadurch aus, daß er mit der heiligen Handlung des Abendmahles die Darstellung der Trinität verband. Der obere Teil zeigt nämlich Gott den Vater in ehrwürdiger Greisengestalt und den hl. Geist im Bilde der Taube, umgeben von einer Engelschar.

Wie diese scenischen, figurenreichen Darstellungen aus der Legende des hl. Gallus und das heilige Abendmahl in der Kirche zu Gattnau den Charakter echter christlicher, kirchlicher Kunst an sich tragen, so müssen auch die Einzelfiguren, die Siebenrock noch dorthin gemalt hat, als schöne Kunstwerke bezeichnet werden. Ueber der Orgelempore sehen wir im Felde links die schöne, ideale Gestalt der hl. Cäcilia, welche die Orgel spielt, während zur Seite zwei Engel singen, im Felde rechts ist der königliche Sänger David gemalt, welcher die Harfe spielt, eine kraft- und würdevolle Gestalt. Im Chore der Kirche sind als Einzelfiguren an die Seitenwände die Eltern der heiligen Jungfrau und die des hl. Johannes des Täufers gemalt. Links sehen wir Zacharias und Elisabeth, letztere mit dem kleinen Johannes, zwei ehrwürdige Figuren des Alten Testaments, rechts stehen Joachim und Anna, ersterer mit den Tauben in einem Körbchen, letztere die kleine heilige Jungfrau führend, beide in gleichfalls schöner und würdiger Auffassung.

Neben dem, daß die Kirche in figuraler und dekorativer Weise so ausgemalt und erneuert wurde, mußten auch, sollte alles zusammenstimmen, die plastischen Arbeiten einer Renovation unterzogen werden und es wurden diese zum Teil sehr schwierigen Arbeiten der tüchtigen Kraft und dem

künstlerischen Geschmaç des Bildhauers Th. Schnell in Ravensburg übertragen. Der Hochaltar mußte fast ganz umgestaltet werden, sollte er seinem liturgischen Zweck und der künstlerischen Schönheit der übrigen Ausstattung der Kirche entsprechen. Der Tabernakel wurde daher um 50 cm erhöht und ein offener Expositionsraum geschaffen. Die Seitenteile wurden ebenfalls erhöht und mit Reliefdarstellungen versehen: links sehen wir die Hochzeit zu Kana und rechts die Brotvermehrung; beide Darstellungen zeigen gelungene Entwürfe und gut geschnittene Figuren im Charakter der Spätstile. Die Kreuzigungsgruppe, die auseinander gerissen war, wurde wieder zusammengestellt und bildet jetzt als Bekrönungsteil des Altares den passendsten Abschluß nach oben; das Antependium wurde neu hergestellt. Die Seitenaltäre bilden in ihrer Konstruktion eigentlich bloß eine reiche, aber sehr geschmackvolle Umrahmung von zwei Delgemälden „Mariä Himmelfahrt“ und „Johannes der Täufer“ von dem verstorbenen Professor Bentele in Stuttgart, einem geborenen Tettnanger. Sie erhielten je neuen Architrav und Aufsatz und wurden neu gefaßt. Diese Fassung ist geschmackvoll und einfach in ganz schöner Farbenharmonie durchgeführt, die Vergoldung ist reich, aber nicht überladen angebracht. In gleich guter Weise wurde auch die aus der Empirezeit stammende Kanzel gefaßt. Die ganze Fassung der Altäre, Kanzel u. s. w. ist überhaupt ganz dem Stile dieser Ausstattungsgegenstände der Kirche entsprechend eine ganz stimmungsvolle und äußerst vornehme, so daß sie einen ganz günstigen und würdigen Eindruck macht. Die Kosten für die vorstehenden Arbeiten, die bis auf einige hundert Mark von der „obern Pfarrei“, inkl. Netterschen, aufgebracht wurden, betrugen 19 000 M. Dazu kommt noch die neue Orgel mit 6000 M., welche im letzten Jahre aufgestellt wurde. Ehre der Gemeinde, die solche Opfer gebracht, Ehre aber auch nicht weniger dem Pfarrherrn Schurer, der diese große Restauration mit kräftiger Hand durchgeführt hat.

Die neuen Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Schussenried.

Der Chor der Pfarrkirche in Schussenried hat diesen Herbst einen hervorragenden Schmuck durch Einsetzen von sechs neuen Glasgemälden erhalten. Der gute Ruf der Tiroler Glasmalerei-Anstalt, Inhaber Renhauser, Dr. Jele u. Co. in Innsbruck, die schon so viele herrliche Werke dieses Kunstzweiges in unsere Diözese geliefert hat, ließ zum voraus etwas Gediegenes erwarten, zumal diese Anstalt gerade in Herstellung von gemalten Barockfenstern (vergl. Dischingen, „Archiv“ 1903 Nr. 12) ihre künstlerische Leistungsfähigkeit schon in so hohem Grade erwiesen hat. Diese neuen Schussenrieder Fenster können aber zu dem Vorzüglichsten gerechnet werden, was diese Kunstanstalt bisher geleistet hat.

Weil das Hochaltarbild die „Krönung Mariä“ darstellt, so lag es nahe, für die beiden daselbst flankierenden Chorfenster zwei Höhepunkte aus dem irdischen Leben der seligsten Jungfrau zu wählen, und so ist denn im Chorfenster auf der Evangelienseite „Mariä Verkündigung“, in demselben auf der Epistelseite die „Erscheinung des auferstandenen Heilandes“ vor seiner gebenedeiten Mutter abgebildet. Das Spruchband am untern Rande enthält die lateinischen Worte: »Ave Maria gratia plena«; das Spruchband des zweiten ist ausgefüllt mit dem Psalmwort: »Ego dormivi et soporatus sum, et exurrexi« (Ich schlief und sank in tiefen Schlaf und stand wieder auf. Ps. 3, 6). Gestalt und Antlitz des Engels und der seligsten Jungfrau im Bilde Mariä Verkündigung sind voll Schönheit und Anmut. In dem andern Gemälde steht der auferstandene Heiland in seiner Glorie vor der knienden Mutter, die in wonniglichem Staunen die eine Hand auf die Brust drückt, die andere Hand verlangend nach dem schmerzlich betrauten und vermählten göttlichen Sohne ausstreckt. Vollendet ist bei diesen beiden scenischen Vorstellungen besonders die technisch glasmalerische Ausführung: wir finden nur weiße und farbige Hüttengläser verwendet, letztere zeigen besonders große Feinheit in den zart gebrochenen Zwischen-

tönen und gleichmäßige Verteilung der Hauptfarben unter vorsichtiger Abwägung ihrer Wertigkeit und Leuchtkraft. Farbewahl und Farbenzusammenstellung sind von brillanter Gesamtwirkung. Das bläulich angehauchte „Weiß“ in dem Obergewand der heiligen Jungfrau ermöglichte dem Glasmaler hier eine entzückend schöne Farbenstimmung.

Von den vier Fenstern an den Seitenwänden des Chores hat das erste auf der Evangelienseite die Brustbilder der Apostelfürsten Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert, von denen namentlich der kraftvolle Kopf des Völkerapostels mit dem sinnenden Auge den Blick auf sich zieht. Ein Puttenengel trägt die Sinnbilder der beiden Apostel: die päpstliche Tiara weist hin auf Petrus als das erste Oberhaupt der Kirche, das Blumengefäß auf Paulus, der in der Apostelgeschichte (9, 15) ein Gefäß der Auserwählung genannt wird. Beide Apostel tragen weiß abgetönte Untergewänder, Petrus violett, Paulus rotes Obergewand. Diesem Fenster gegenüber befinden sich die beiden Apostel des Allgäues und Oberschwabens, St. Gallus und St. Magnus, zwei prächtige Patriarchengestalten im Mönchsgewande mit wallenden Bärten: St. Gallus die Hand auf dem mächtigen Kopf eines Bären, der im Schmerz auf die vom Dorn verwundete Läge beißt, das Tier, mit dem der Heilige gewöhnlich dargestellt wird und dem er nach der Legende den Dorn aus dem Fuße gezogen hat. St. Magnus trägt in der rechten Hand das Brustkreuz, welches er gegen den ihn bedrohenden Drachen erhebt. Der Engel unter den beiden Gestalten trägt als Sinnbild der Dienste des gezähmten Bären, wofür St. Gallus sein Brot mit ihm teilte, ein Brot, in der andern Hand den Abstab, der auf den hl. Magnus hinweist. Glasmalerisch geschickt sind die Gewänder der beiden Benediktinermönche behandelt. Ein völlig schwarzgemalter Habit in einem Glasgemälde wirkt störend für eine schöne Farbenstimmung und bringt gleichsam einen Riß in die Farbenharmonie. Der Glasmaler hat diesen Zwiespalt dadurch vermieden, daß er als Ersatz für Schwarz in den Gewändern der beiden Patriarchen

ein angenehmes Violett angewendet hat und dieses zart mit Schwarzlot schattierte. Nun folgen die Bilder der vier Evangelisten mit ihren bekannten Attributen: auf der Evangelienseite Matthäus und Markus, auf der Epistelseite Lukas und Johannes. Weitere Attribute der Evangelisten werden von Engeln gehalten: bei Matthäus und Markus trägt die Engelsfigur Mitra und Hellebarde; erstere weist auf die Bischofswürde des hl. Matthäus, letztere auf das Martyrium des hl. Markus hin. Unter Lukas und Johannes sehen wir als Sinnbilder die Malerpalette und den Kelch. Unter diesen Evangelistengestalten fällt namentlich wohlgefällig auf das jugendlich schöne Haupt des hl. Lukas und daneben das vergeistigte Antlitz des Lieblingsjüngers Johannes. Auch in diesen Brustfiguren ist die glasmalerische Technik eine ausgezeichnet gewandte und schöne, indem durch geschickten Auftrag von Silbergelb und durch Abtönung des Schwarzlot in den farbigen Hüttengläsern eine Wirkung erzielt wird, welche man für Kabinettsglasmalerei halten könnte, und doch finden wir auch hier nur in der Fritte gefärbte Gläser verwendet, allerdings Gläser mit einer Kraft, Glut und Klarheit der Farbe, die sich zu großer Pracht und Schönheit im Bilde vereinigen. Auch die Umrahmungen dieser Bilder sind außerordentlich reich und in abwechslungsreichen Motiven gehalten. Vortrefflich wußten die Künstler hier besonders mit dem Silbergelb umzugehen. Ich sehe es nicht gern, wenn in das Silbergelb so viel hineinschattiert, namentlich wenn noch eine stark schmutzige Patina verwendet wird; sie nimmt dem Silbergelb seine Leuchtkraft und zerstört seine brillante Wirkung. Hier sehen wir diese gelbe, kostbarste aller Farben in der Vollkraft ihrer Wirkung leuchten.

Die Kosten für die Fenster samt Drahtgittern beliefen sich auf 4850 Mark, wozu die K. Staatsfinanzverwaltung, welche hauptsächlich ist, in dankenswerter Weise durch Vermittlung des Herrn Baurates Weiß in Ravensburg die Summe von 1087 Mark, welche für einfache Glasfenster hätten aufgewendet werden müssen, beigetragen hat. Es ist mit der Einsetzung dieser herrlichen Glasgemälde ein richtiger und gelungener Anfang zur notwendigen

Kirchenrestauration gemacht worden; möchte es dem neuen Pfarrherrn Kohler und seinem Kirchenstiftungsrat vergönnt sein, die Restauration bald fertig sehen zu können und namentlich in erster Linie das herrliche Chorgestühl mit Hilfe der K. Staatsfinanzverwaltung und opferwilliger Pfarrangehöriger, welche auch die Hauptsumme für die Fenster geschenkt, bald erneuert und an den ursprünglichen Standort in den Chor versetzt zu sehen. Es würde dadurch ein bedeutendes Kunstwerk in unserm Lande erhalten bleiben.

Dezel.

Literatur.

Jerusalem und der Kreuzestod Christi. Rundgemälde von Gehh. Fugel und Jos. Krieger. In zehn Autotypien nach dem Original mit erklärendem Text von Dr. Joh. Damrich. Ravensburg, Verlag von Hans Hartlieb, Lehrmittelausstatt, Preis 2 M. (19 Seiten Text.)

Eine Erscheinung, auf die wir aufmerksam machen. Es ist die Reproduktion des Rundgemäldes zu Altötting. Der figürliche Teil ist von Fugel, der landschaftliche von Krieger unter Leitung Fugels gemalt. — Was der Heiland gesagt: „Wenn ich erhöht bin, werde ich alles an mich ziehen,“ das, buchstäblich genommen, ist hier in großartigen Zügen dargestellt. Die Blicke und Gedanken einer vielhundertköpfigen Menge sind auf die bleiche Gestalt am Kreuze gerichtet: zum Teil in Verehrung (Maria, die Freunde Jesu und die hl. Frauen), in Mitleid (die Frauen Jerusalems), in folgeschweren Nachdenken (der römische Hauptmann, Longinus, Simon von Cyrene und seine zwei Knaben), in banger Trauer (die Apostel, zu vorderst Petrus), in Schmerz und Bewunderung (die Aussätzigen und die ankommenden Festpilger); zum Teil aber auch in Haß (die Pharisäer und Schriftgelehrten), in innerer Unruhe und aufsteigendem Schuldbewußtsein (die heimkehrenden Juden) oder in bloßer Neugierde (die Menge des Volkes im Hintergrunde). Nur wenige kümmert der ernste Vorgang gar nicht, die Vertreter der Gewinnsucht (die tagierenden Juden und die Soldaten, welche das Loß ziehen), des stumpfen Wohllebens (der selbstzufrieden heimkehrende Sadduzäer, der Typus des echten Epitüräers), der harten Pflicht (die abmarschierende römische Kohorte). In gedrängter Darstellung ein Bild der Menschheit, wie sie sich heute noch zur Lehre des Gekreuzigten stellt. Der Zeitpunkt ist die Verfinsternung der Sonne. Die darob bei manchen sich einstellende Unruhe und Angst bringt Mannigfaltigkeit in das Bild, ohne die meisterhafte Konzentration zu stören. Diese und die treffende Charakterisierung der einzelnen Gruppen kennzeichnen den Meister. Namentlich fesseln, wie in Fugels Gemälde „Christus vor

dem hohen Mate", die prächtigen Jüdengefallen in malerischen Kostümen; sie beruhen auf eingehenden Studien. Des erschütternden Dramas großartigen Hintergrund bildet die Stadt Jerusalem mit der trostigen Antonia, dem herrlichen Tempel und der alles überragenden Citabelle mit der Königsburg. Wegen der topographischen Genauigkeit mag dieser Teil des Bildes eine klare Vorstellung geben von der ehemals prächtigen Stadt und ihrer Umgebung (Skopus, Delberg, Berg des bösen Rates). Eines ist zu tadeln an der Reproduktion: der Mittelpunkt des Bildes ist doch wohl der Kreuzestod mit den beteiligten Personengruppen; dieses geschlossene Ganze ist in unverständlicher Weise auseinandergerissen, so daß, bei entfaltenen Blättern, die Nebensache, der Hintergrund, sich zu sehr vordrängt. Den einfachen Betrachter stört das; er kann sich das Zusammengehörige nicht so leicht zusammenreimen. Die drei letzten Blätter gehören an die Spitze. Man müßte nur das Hauptgewicht auf das in der Titelangabe vorangestellte „Jerusalem“ legen. Im übrigen empfehlen wir die trotz des kleinen Maßstabes scharfe Reproduktion einem jeden Kunstfreund zur Anschaffung für Haus und Schule (hier namentlich als topographisches Anschauungsmittel), ebenso für Vereine (Zehrlingsvereine). Ueberall darf man des lebhaftesten Interesses sicher sein. — Der Hauptauschnitt „Der Kreuzestod Christi“ (Blatt 2 u. 3) ist im selben Verlag als Bromsilber-Photographie um 10 M. zu haben (Größe 50 : 75 cm).

R.

R. S.

Vom lieben Jesuskind. Legenden aus seiner Jugend. Von Elisabeth Horster. Mit 13 vielfarbigen Kunstdruckbildern nach Zeichnungen von W. Rohm. Köln a. Rh. Verlag und Druck von J. P. Bachem. Gebd. 3 Mf.

Ein passendes schönes Weihnachtsgeheimt für die Jugend etwa vom 4.—10. Jahre. Das festlich und gut haltbar eingebundene Buch enthält im ganzen 14 Gedichte, die so recht dem kindlichen Auffassungsvermögen mit feinem Verständnis angepaßt sind und den Kindern recht glücklich treffen. Die 14 in vielfarbigen Kunstdrucke ausgeführten Bilder, einschließlich des Deckbildes, sind ebenfalls für das kindliche Auge in Farbe und Entwurf glücklich gegeben. Die Gabe wird auf jedem Weihnachtstische den Kleinen außerordentliche Freude bereiten.

Kunst und Moral von H. P. Sertilanges. Genehmigte Uebersetzung nach der sechsten französischen Auflage. Straßburg i. E. Verlag von F. K. Le Roux u. Co., Bischöfl. Druckerei. Preis brosch. 50 Pf.

Dieses von „Wissenschaft und Moral, Sammlung bedeutender Zeitfragen“, erschienene Bändchen behandelt die drei Fragen: Welches sind eigentlich die Beziehungen — wenn es deren gibt — zwischen der Kunst und Moral? Wie offen-

bart sich die Sittenlosigkeit in den Künsten? Welche Kunstwerke, die nichts an sich Unmoralisches darstellen, schließen doch aus dem einen oder andern Grund eine Gefahr für den Zuschauer ein? Das Büchlein ist besonders auch für ausübende Künstler lesens- und beachtenswert.

11.

Unmoralen.

Im Verlage von **J. P. Bachem** in **Köln** ist soeben erschienen:

Die Madonna

in ihrer Verherrlichung
durch die bildende Kunst

Von Dr. Walter Rothes

Dozent für Kunstwissenschaft an der
Kgl. Kaiser-Wilhelm-Akademie zu Posen.

Vornehme Ausstattung auf ff. Kunst-
druckpapier mit 128 Abbildungen.

In Original-Einband Mark 5.—.

Die Seligpreisung der Gottesmutter hat auch die bildende Kunst seit Beginn der christlichen Zeitrechnung in ihrer Art mit grossem Eifer zum Ausdruck gebracht. Unendlich viel ist seitdem zu Ehren der Himmelskönigin gemalt, gemeißelt und geschnitten worden.

Hier zu sichten und an der Hand der besonders charakteristischen Schöpfungen der Kunst der christlichen Völker ein Bild der Gestaltung und Entwicklung des Madonnen-Ideals in den Wiedergaben der christlichen Kunst zu liefern, ist der Zweck vorliegender Arbeit.

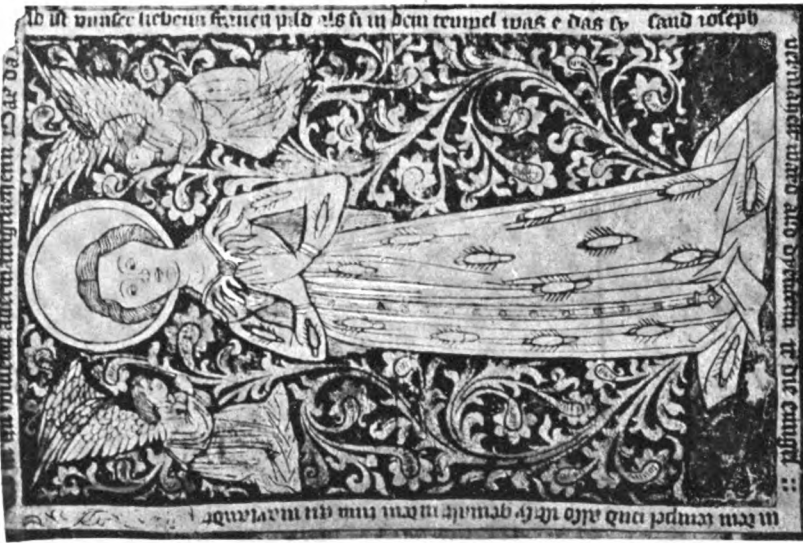
Es ist ein Prachtwerk von dauerndem Wert, das in keiner katholischen Familie fehlen sollte, und als Festgeschenk für jede Gelegenheit — auch für geistliche Herren — sehr zu empfehlen.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

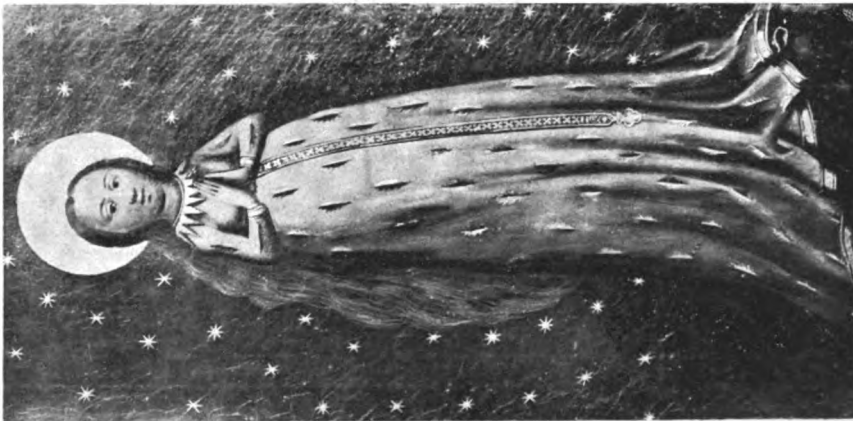
Hiezu drei Beilagen:

1. Titel und Inhaltsverzeichnis.
2. Eine Kunstbeilage: Die Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Schussenried.
3. Ein Prospekt vom Verlag J. P. Bachem in Köln über Rothes, „Die Madonna“.

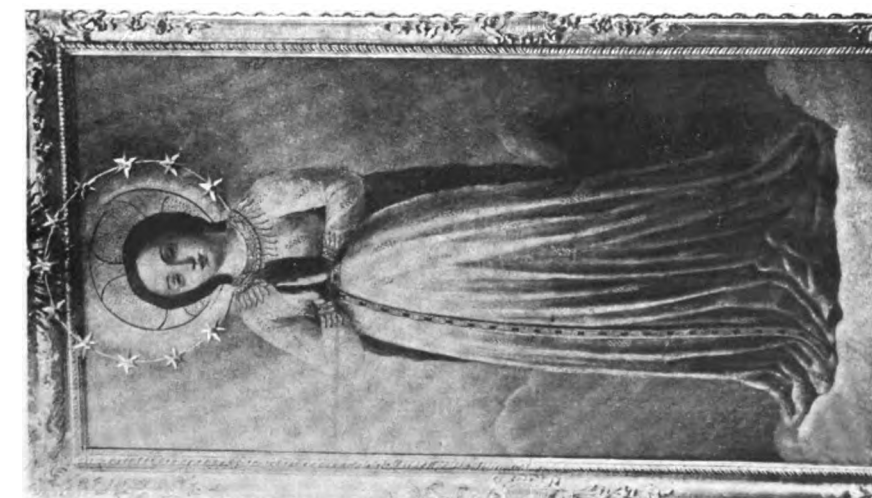
Stuttgart, Buchdruckerei der Kt.-Ges. „Teutsches Volksblatt“.



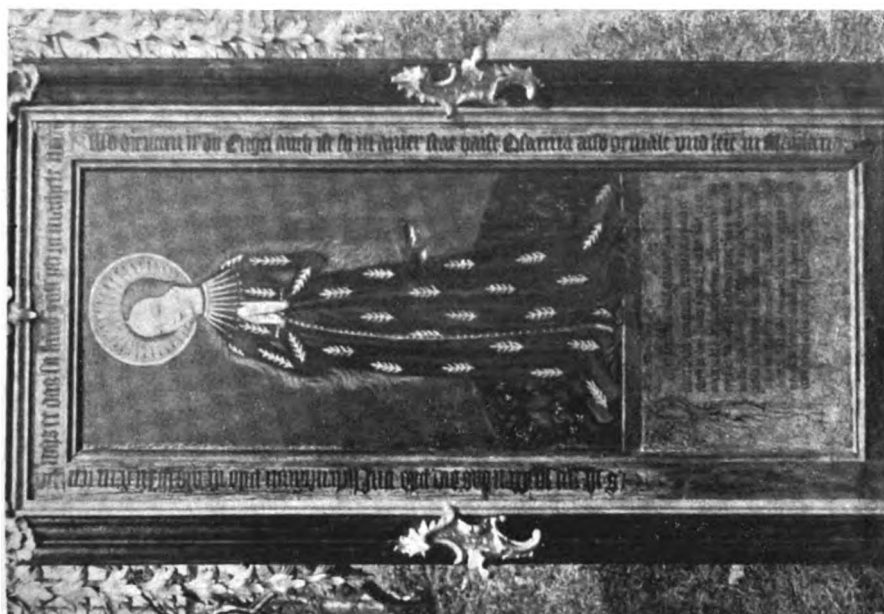
München: Holzschnitt in den Kgl. Hof- und Stadtbibliothek, ca. 1450—1460.



Strassburg: S. Maria im Hosenkleid.



Salzburg: St. Peter.

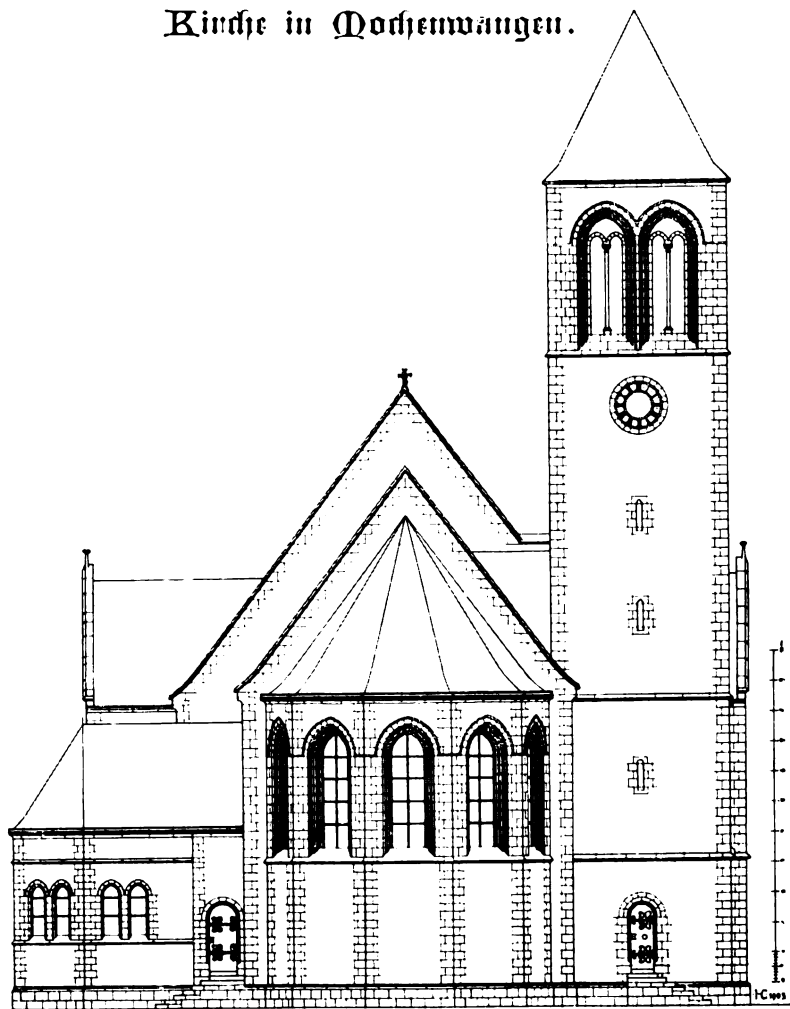


St. Margarete: Die hl. Ehrenkleidungsfrau.

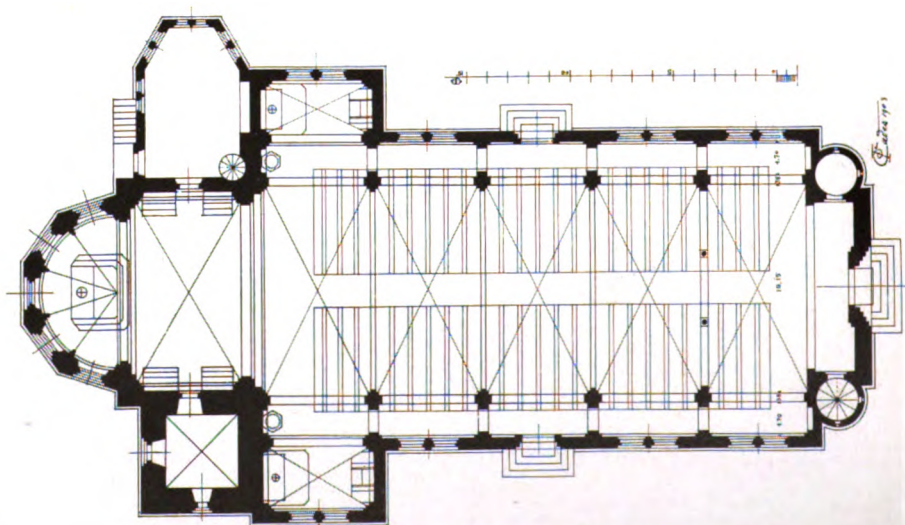


Weiffenau: Maria im Ehrenkleid.

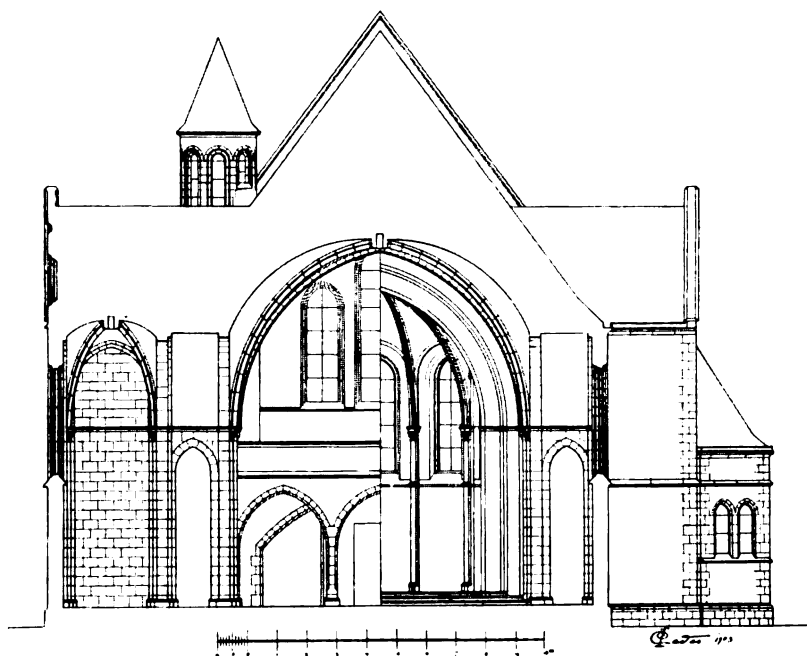
Kirche in Nochemwangen.



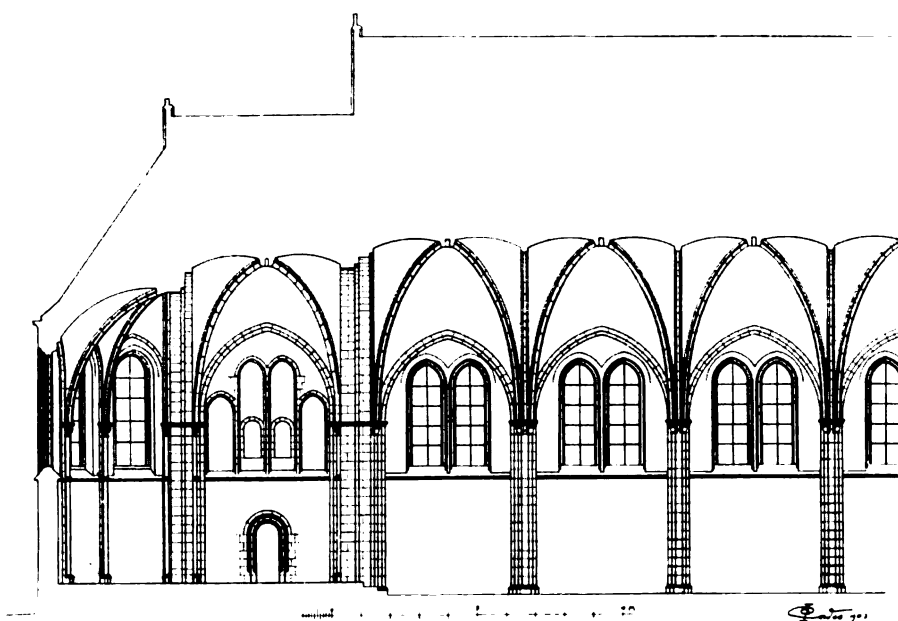
Choranfsicht.



Grundriß.



Querschnitt.



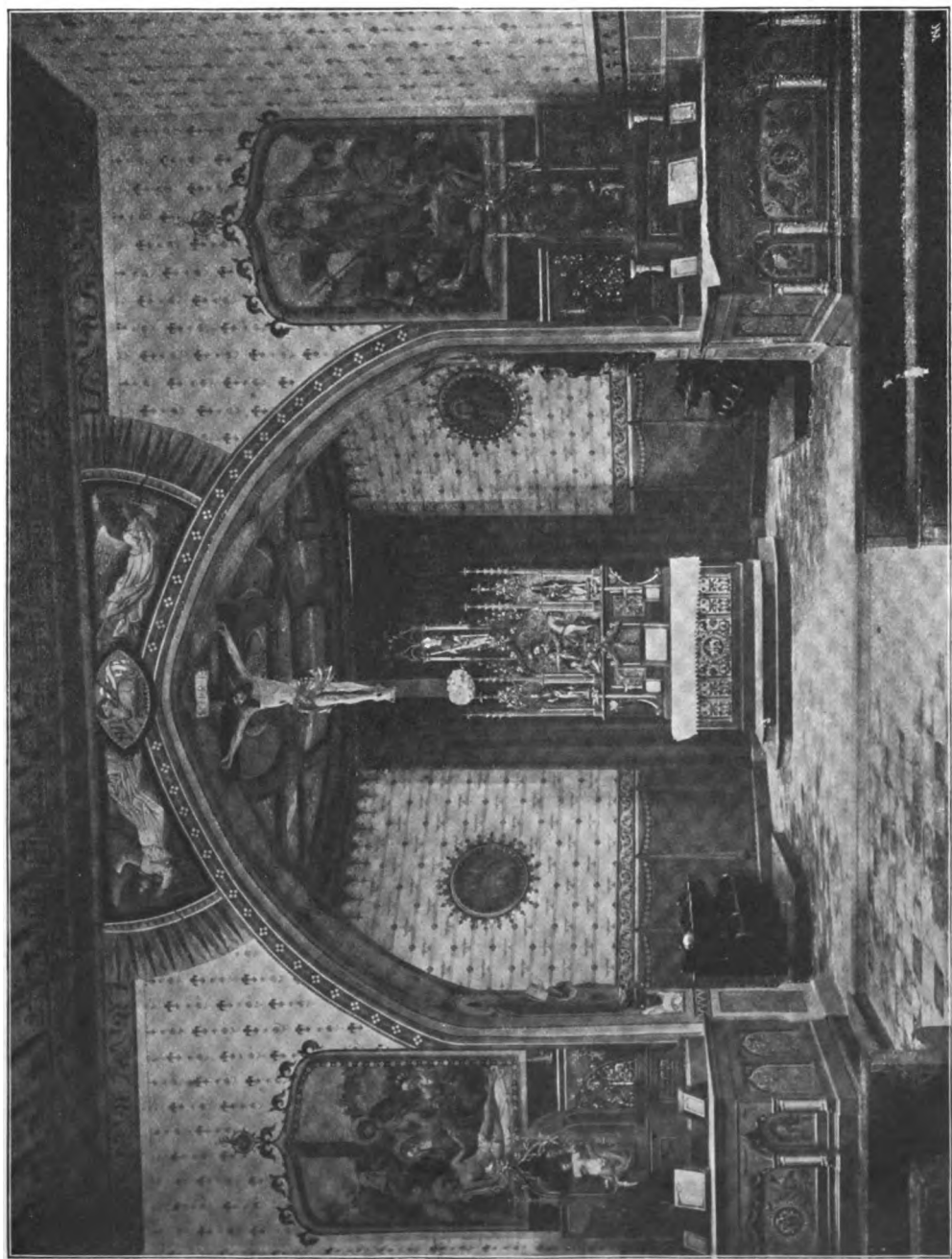
Längenschnitt.



Entwurf zu einem Klagenbild.



Entwurf zu einem Mosaik.



Innenansicht der Gottesackerkapelle in Esingen.



Flügelaltar in der Stadtpfarrkirche zu Horb.



Chorfenster in der Kirche zu Schuttenried.

